IMPRIMERIE ARMÉNIENNE
ST. LAZARE - VENISE

SIRARPIE DER NERSESSIAN
Docteur ès Lettres
Professeur à Wellesley College (E. - U.)

# MANUSCRITS ARMÉNIENS ILLUSTRÉS

## DES XII<sup>e</sup>, XIII<sup>e</sup> ET XIV<sup>e</sup> SIÈCLES

DE LA BIBLIOTHÈQUE DES PÈRES MEKHITHARISTES

DE VENISE

D'après les photographies de la Frick Art Reference Library

PRÉFACE de GABRIEL MILLET

TEXTE

PARIS
LIBRAIRIE E. DE BOCCARD
1, RUE DE MÉDICIS, 1
1936

# PRÉFACE

Les deux études que M^lle Der Nersessian vient de consacrer aux miniatures de Byzance et du Proche Orient, l'*Illustration du Roman de Barlaam et Joasaph*, et celle-ci, sont les premières d'une série que nous devons à la générosité de Miss Helen Frick. Miss Helen Frick ne s'est point contentée de donner aux historiens de l'art, dans la *Frick Art Reference Library*, une des plus riches collections de photographies, précieux instrument de travail, elle a voulu aussi encourager directement les recherches. Lors de mon séjour en Amérique, en 1926, elle eut la charmante pensée de m'inviter à faire quelques conférences dans sa bibliothèque et sut me donner un magnifique témoignage d'intérêt pour mes études, et, je crois aussi, de sympathie pour mon pays, en me confiant un large crédit en vue de la photographie et de la publication d'un certain nombre de manuscrits illustrés. Les deux ouvrages publiés aujourd'hui lui montreront, j'espère, que ses largesses ont porté d'excellents fruits. Nous lui devons une bonne partie des planches de Barlaam et Joasaph, et la présente publication toute entière, frais de mission, exécution des photographies, subvention à l'éditeur. Nous lui devons aussi ce qui se prépare, en particulier le Grégoire de Nazianze de Milan, que M. Grabar nous donnera prochainement et le psautier à miniatures marginales (Chludov, Hamilton), auquel je travaille avec le R.P. Mariès et d'autres collaborateurs. Je tenais à lui offrir publiquement l'hommage de notre gratitude. La brillante soutenance de M^lle Der Nersessian m'en a fourni déjà l'occasion, je suis heureux de pouvoir le faire une seconde fois.

Pour le présent ouvrage, nous devons aussi l'hommage de notre gratitude aux R.P. Mekhitharistes de San Lazzaro à Venise, qui nous ont fait le grand honneur, à M^lle Der Nersessian qui m'accompagnait et à moi-même, de nous ouvrir largement leur très riche bibliothèque. A M^lle Der Nersessian, ils ont laissé choisir le groupe très important dont elle a su tirer cette étude remarquable ; à moi-même, ils ont confié leurs plus anciennes miniatures, en particulier la perle de leur collection, l'évangile de la Reine Mlqé. Et leur charmant accueil, leur complaisance inlassable a heureusement facilité le travail approfondi dont voici le fruit.

Je viens sans doute trop tard pour le louer. Les maîtres de Sorbonne l'ont fait avec une singulière autorité : tout est dit. M. Focillon me permettra de le remercier tout particulièrement d'avoir prêté une attention si bienveillante à une étude conçue et en partie préparée dans nos conférences pratiques des Hautes Etudes. Voici dix-

sept ans que je vis venir à nous la jeune étudiante dont les leçons font aujourd'hui autorité au collège de Wellesley. Je fus témoin de son effort méthodique, de son effort courageux, de ses progrès, de ses premiers succès. J'eus la joie d'entendre mon cher collègue, M. Toutain, louer la clarté, la précision et la nouveauté de son mémoire pour le diplôme. J'eus la joie de voir cet esprit clair et sobre s'assimiler bien vite nos méthodes érudites, savoir appliquer aux monuments, en particulier aux miniatures, la critique des philologues, mais sans se borner aux signes extérieurs, en pénétrant au fond de l'œuvre d'art pour en dégager les caractères essentiels, pour établir le classement d'après ces caractères et s'élever ainsi de la recherche minutieuse à la large synthèse.

Pareille méthode a permis a M[lle] Der Nersessian de grouper autour de quelques manuscrits caractéristiques, qui s'échelonnent de la fin du XII[e] siècle à la fin du XIV[e], les éléments d'une étude d'ensemble sur la miniature arménienne d'une époque de riche floraison. Sujet peu connu, œuvre nouvelle. Deux domaines, Grande Arménie et Cilicie; deux motifs, ornement et figure, l'ornement objet d'une prédilection marquée; deux centres d'influence, Orient et Byzance. Sans nous attacher au détail de ces recherches patientes, retenons une première période, la plus largement créatrice, et bornons-nous à l'ornement. Nous sentons bien alors l'opposition des deux domaines, tournés l'un vers l'Orient, l'autre vers Byzance. La Grande Arménie, pénétrée du goût oriental, met au premier rang le tracé géométrique, le traite sobrement et lui assujettit la figure ou l'animal; à la flore naturelle, elle préfère la palme, qui se prête bien à la stylisation décorative. La Cilicie fait sa part aussi à l'ornement abstrait; mais elle se laisse initier par Byzance au charme des formes naturelles, héritées de l'antique, et fait preuve d'originalité, car elle dépasse la Grande Arménie par la complexité de son dessin, et Byzance par la variété et la richesse de ses motifs. Sur le rude plateau, c'est la force; aux abords de la Méditerranée, l'élégance. Mais toujours, quel que soit l'emprunt, les Arméniens interprètent le motif, impriment à l'œuvre la marque de leur génie par la précision du dessin, le sens profond du décor, la richesse et l'éclat de la couleur. Ils se sont assuré ainsi une place honorable dans l'art de l'enluminure au moyen-âge.

G. MILLET.

# AVANT PROPOS

La Bibliothèque des Pères Mekhitharistes de Saint-Lazare, à Venise, est la plus riche en manuscrits arméniens après les grandes collections d'Etchmiadzin et de Jérusalem. Formée, petit à petit, grâce aux soins éclairés des membres de cette congrégation, elle renferme des exemples représentatifs de toutes les périodes de la miniature arménienne; quelques-uns même des manuscrits restent inégalés. La permission d'étudier ce fonds important nous fut accordée en 1927. Lors d'un voyage, notre maître, M. Gabriel Millet, avait reçu du Père Supérieur l'autorisation de publier un nombre limité de manuscrits. Se réservant les plus anciens, M. Millet voulut bien nous confier la publication des exemplaires des XII[e] au XIV[e] siècles. Nous commençâmes ainsi un travail qui depuis longtemps nous tenait à cœur.

Monsieur Strzygowski avait ouvert la voie dans ce domaine par ses études sur le célèbre évangile d'Etchmiadzin et sur deux autres manuscrits l'un à Jérusalem, l'autre à Tübingen. Mais les préoccupations des historiens de l'art étaient tournées vers d'autres problèmes et ce furent surtout les philologues et les écrivains qui, en Occident, travaillèrent le plus à faire connaître la miniature arménienne. Sans chercher à nommer tous ceux qui ont participé à ces recherches rappelons tout d'abord les travaux de M. Fréderic Macler. Non content de reproduire un nombre considérable de manuscrits, dont quelques-uns sont de date ancienne, il poursuit depuis plusieurs années son enquête à travers les bibliothèques d'Europe, donnant des notices détaillées des manuscrits arméniens qui s'y trouvent. M. A. Tchobanian a eu l'heureuse pensée d'enrichir ses volumes de traductions des poètes arméniens par des reproductions de miniatures provenant en grande partie des fonds peu explorés de Jérusalem et d'Etchmiadzin. Enfin quelques collections, comme celle de la Bibliothèque de Munich, ont été publiées.

A ces recueils, parus surtout en France, les travaux arméniens apportent un complément important. Si l'ensemble des manuscrits de Jérusalem et d'Etchmiadzin reste encore inconnue, plusieurs œuvres ont fait l'objet d'études spéciales. Il faut signaler en premier les publications de Monseigneur Garegin Hovsephian qui, mieux que tout autre, connaît la miniature arménienne. Ses nombreux articles sont une base de travail indispensable; son album de paléographie renfermant, entre autres, des notices sur des manuscrits d'Etchmiadzin, permet de compléter, et parfois de corriger, les indications données autrefois par Uvarov et Brosset. Rappelons aussi les travaux de Monseigneur Mesrop Ter Movsesian, du R. P. Nerses Akinian et les catalogues des bibliothèques de divers monastères où les manuscrits les plus importants sont souvent décrits avec soin. L'intérêt de ces publications est d'autant plus grand que plusieurs fonds ont été dispersés, certains même ont entièrement disparu depuis la Guerre.

Ces études, parues dans des revues difficilement accessibles au lecteur européen, enrichissent notre documentation, mais une vue d'ensemble sur la miniature arménienne fait encore défaut. La brochure récente de M. Kurt Weitzmann sur quelques manuscrits du X[e] et du commencement du XI[e] siècle marque le premier pas dans cette voie.

sept ans que je vis venir à nous la jeune étudiante dont les leçons font aujourd'hui autorité au collège de Wellesley. Je fus témoin de son effort méthodique, de son effort courageux, de ses progrès, de ses premiers succès. J'eus la joie d'entendre mon cher collègue, M. Toutain, louer la clarté, la précision et la nouveauté de son mémoire pour le diplôme. J'eus la joie de voir cet esprit clair et sobre s'assimiler bien vite nos méthodes érudites, savoir appliquer aux monuments, en particulier aux miniatures, la critique des philologues, mais sans se borner aux signes extérieurs, en pénétrant au fond de l'œuvre d'art pour en dégager les caractères essentiels, pour établir le classement d'après ces caractères et s'élever ainsi de la recherche minutieuse à la large synthèse.

Pareille méthode a permis a Mlle Der Nersessian de grouper autour de quelques manuscrits caractéristiques, qui s'échelonnent de la fin du XIIe siècle à la fin du XIVe, les éléments d'une étude d'ensemble sur la miniature arménienne d'une époque de riche floraison. Sujet peu connu, œuvre nouvelle. Deux domaines, Grande Arménie et Cilicie ; deux motifs, ornement et figure, l'ornement objet d'une prédilection marquée ; deux centres d'influence, Orient et Byzance. Sans nous attacher au détail de ces recherches patientes, retenons une première période, la plus largement créatrice, et bornons-nous à l'ornement. Nous sentons bien alors l'opposition des deux domaines, tournés l'un vers l'Orient, l'autre vers Byzance. La Grande Arménie, pénétrée du goût oriental, met au premier rang le tracé géométrique, le traite sobrement et lui assujettit la figure ou l'animal ; à la flore naturelle, elle préfère la palme, qui se prête bien à la stylisation décorative. La Cilicie fait sa part aussi à l'ornement abstrait ; mais elle se laisse initier par Byzance au charme des formes naturelles, héritées de l'antique, et fait preuve d'originalité, car elle dépasse la Grande Arménie par la complexité de son dessin, et Byzance par la variété et la richesse de ses motifs. Sur le rude plateau, c'est la force ; aux abords de la Méditerranée, l'élégance. Mais toujours, quel que soit l'emprunt, les Arméniens interprètent le motif, impriment à l'œuvre la marque de leur génie par la précision du dessin, le sens profond du décor, la richesse et l'éclat de la couleur. Ils se sont assuré ainsi une place honorable dans l'art de l'enluminure au moyen-âge.

G. MILLET.

# AVANT PROPOS

La Bibliothèque des Pères Mekhitharistes de Saint-Lazare, à Venise, est la plus riche en manuscrits arméniens après les grandes collections d'Etchmiadzin et de Jérusalem. Formée, petit à petit, grâce aux soins éclairés des membres de cette congrégation, elle renferme des exemples représentatifs de toutes les périodes de la miniature arménienne; quelques-uns même des manuscrits restent inégalés. La permission d'étudier ce fonds important nous fut accordée en 1927. Lors d'un voyage, notre maître, M. Gabriel Millet, avait reçu du Père Supérieur l'autorisation de publier un nombre limité de manuscrits. Se réservant les plus anciens, M. Millet voulut bien nous confier la publication des exemplaires des XIIe au XIVe siècles. Nous commençâmes ainsi un travail qui depuis longtemps nous tenait à cœur.

Monsieur Strzygowski avait ouvert la voie dans ce domaine par ses études sur le célèbre évangile d'Etchmiadzin et sur deux autres manuscrits l'un à Jérusalem, l'autre à Tübingen. Mais les préoccupations des historiens de l'art étaient tournées vers d'autres problèmes et ce furent surtout les philologues et les écrivains qui, en Occident, travaillèrent le plus à faire connaître la miniature arménienne. Sans chercher à nommer tous ceux qui ont participé à ces recherches rappelons tout d'abord les travaux de M. Fréderic Macler. Non content de reproduire un nombre considérable de manuscrits, dont quelques-uns sont de date ancienne, il poursuit depuis plusieurs années son enquête à travers les bibliothèques d'Europe, donnant des notices détaillées des manuscrits arméniens qui s'y trouvent. M. A. Tchobanian a eu l'heureuse pensée d'enrichir ses volumes de traductions des poètes arméniens par des reproductions de miniatures provenant en grande partie des fonds peu explorés de Jérusalem et d'Etchmiadzin. Enfin quelques collections, comme celle de la Bibliothèque de Munich, ont été publiées.

A ces recueils, parus surtout en France, les travaux arméniens apportent un complément important. Si l'ensemble des manuscrits de Jérusalem et d'Etchmiadzin reste encore inconnue, plusieurs œuvres ont fait l'objet d'études spéciales. Il faut signaler en premier les publications de Monseigneur Garegin Hovsephian qui, mieux que tout autre, connaît la miniature arménienne. Ses nombreux articles sont une base de travail indispensable; son album de paléographie renfermant, entre autres, des notices sur des manuscrits d'Etchmiadzin, permet de compléter, et parfois de corriger, les indications données autrefois par Uvarov et Brosset. Rappelons aussi les travaux de Monseigneur Mesrop Ter Movsesian, du R. P. Nerses Akinian et les catalogues des bibliothèques de divers monastères où les manuscrits les plus importants sont souvent décrits avec soin. L'intérêt de ces publications est d'autant plus grand que plusieurs fonds ont été dispersés, certains même ont entièrement disparu depuis la Guerre.

Ces études, parues dans des revues difficilement accessibles au lecteur européen, enrichissent notre documentation, mais une vue d'ensemble sur la miniature arménienne fait encore défaut. La brochure récente de M. Kurt Weitzmann sur quelques manuscrits du Xe et du commencement du XIe siècle marque le premier pas dans cette voie.

Le travail que nous présentons est avant tout l'examen d'un fonds particulier, mais il a une portée plus générale. Les œuvres étudiées ont été exécutées dans les centres les plus actifs de la Grande Arménie et de Cilicie et, plus d'une fois, par les artistes les plus réputés de l'époque. Il s'agit, en réalité, de l'étude de la miniature arménienne du XIIe au XIVe siècle.

Notre souci constant a été de déterminer le caractère de cet art, de préciser, autant que possible, les traits propres à chaque région et à chaque époque. Nous avons cherché à établir les rapports de la peinture et de la sculpture et, poussant nos recherches hors des frontières, nous avons essayé de situer la miniature arménienne dans l'histoire des arts du proche Orient. Quelle est sa part d'originalité, quelles furent les influences prépondérantes, de quelle manière ces éléments étrangers furent-ils assimilés? Plusieurs de ces questions ont dû être laissées sans réponse; d'autres problèmes n'ont pu être élucidés que partiellement, car trop d'œuvres restent encore inconnues, et trop de monuments ont disparu à jamais. Nous présentons donc ce travail comme une introduction à l'étude de la miniature arménienne, comme un premier jalon dans la voie que nous espérons poursuivre.

Les pages ornées et les miniatures à sujets des neuf manuscrits qui font l'objet immédiat de cette publication sont reproduites intégralement; quant aux motifs marginaux nous avons dû nous limiter à un nombre d'exemples restreints mais, nous l'espérons, suffisants pour montrer le caractère du decor. Des nécessités d'ordre pratique nous ont empêchée de reproduire les mémoriaux; nous avons suppléé à cela par la copie intégrale et une traduction aussi fidèle que le permet la transposition de la langue fleurie du Moyen Age en français.

En transcrivant les noms arméniens nous avons hésité entre l'orthographe scientifique et l'orthographe phonétique. Nous avons opté pour cette dernière, puisque notre ouvrage est destiné aux historiens de l'art, plutôt qu'aux arménisants. Pour les mêmes raisons, nous avons traduit les titres des ouvrages arméniens notés au bas des pages, donnant le titre arménien seulement dans la liste bibliographique.

Au cours de nos recherches nous avons rencontré partout un intérêt bienveillant et de précieux encouragements. Nos remerciements vont tout d'abord aux Pères Mekhitharistes de Venise; au R. P. Jean Aucher qui autorisa cette publication; au R. P. Vardan Hatsuni qui pendant nos longs mois de travail dans la bibliothèque facilita notre tâche par son accueil hospitalier et nous éclaira souvent de ses conseils; au R. P. Léonce Dayian qui l'avait remplacé pendant notre premier séjour; au R. R. P. P. Eghia Phetchikian, Vrthanes Khanbekian et Garegin Lazarian qui ont dirigé l'impression de cet ouvrage. Nous sommes grandement redevable à Miss Helen Frick. Grâce aux fonds qu'elle avait confiés à M. Gabriel Millet nous avons pu photographier non seulement les manuscrits ici reproduits, mais aussi d'autres qui nous ont été fort utiles pour des comparaisons. Son intérêt pour les études d'histoire de l'art s'est montré encore par une souscription dont notre travail a bénéficié.

Notre gratitude toute spéciale va à nos maîtres; à M. Henri Focillon qui a bien voulu se charger de la direction de ce travail et qui, par ses critiques pénétrantes, nous a guidée dans la voie difficile des études formelles; à M. Gabriel Millet qui nous initia à l'art byzantin et dont l'enseignement et les conseils nous furent toujours un soutien inestimable. Nous devons aussi beaucoup à Mgr. Garegin Hovsephian; il a élucidé pour nous bien des problèmes obscurs et a poussé la bienveillance jusqu'à nous communiquer une de ses études encore inédite. Nous ne saurions oublier les collègues et amis qui nous ont secondé en maintes occasions; Mesdemoiselles J. Renaud et A. Tomiline; Miss M. Avery et Mademoiselle M. Quarré, professeurs à Wellesley College; M. A. Xyngopoulos, éphore des Antiquités byzantines de la Grèce; à tous nous exprimons notre vive reconnaissance.



Notre documentation s'est enrichie par la communication d'œuvres inédites. Nous remercions M. Esmerian, M. Kélékian et M. Hachette qui nous ont permis de consulter leurs collections; M.M. Kirsopp Lake et Robert Blake, tous deux professeurs à l'Université de Harvard, qui ont mis à notre disposition leurs photographies des manuscrits de Jérusalem. Nos recherches ont été facilitées par l'accueil que nous avons trouvé dans différentes bibliothèques. Nous tenons à remercier tout particulièrement Miss Belle da Costa Greene, Directrice de la Bibliothèque Pierpont Morgan de New-York et Miss Meta Harrsen qui la seconde avec tant de compétence; Miss Dorothy Miner de la Walters Art Gallery de Baltimore et M. Andonian de la Bibliothèque arménienne de Paris. Nous remercions aussi notre éditeur, M. E. De Boccard.

C'est un pieux devoir pour nous d'évoquer, en terminant, la mémoire de celui auquel nous dédions ce livre. Sa vie, son œuvre sont pour nous une source vivante d'inspiration et un exemple inoubliable. Notre vif désir eût été que ce travail fût moins imparfait, plus digne de lui.

---

# OUVRAGES CITÉS

ABDULLAH S. et MACLER F., Études sur la miniature arménienne. Paris, 1909 (Extrait de la Revue des études ethnographiques et sociologiques).

ADJARIAN H., Catalogue des manuscrits arméniens de Téhéran (Handes Amsorya, 1935). [Հ. Յ. Աճառեան, Ցուցակ հայերէն ձեռագրաց Թեհրանի (Հանդէս Ամսօրեայ, 1935)].

AKINIAN N., Das Skevra-Evangeliar vom Jahre 1197, aufbewahrt im Archiv des armenischen Erzbistums Lemberg. Vienne, 1930. [Հ. Ն. Ակինեան, Սկեւռայի Աւետարանը 1197 թուականէն Լվովի հայ Արքեպիսկոպոսարանի գրադարանին մէջ։ Նպաստ մը հայ մանրանկարչութեան պատմութեան (Հանդէս Ամսօրեայ, 1930)].

ALIANAQIAN E., Un ancien manuscrit du «Hadjakhapatum» (Theodik, Amenun taretsuyts. Paris, 1927). [Ե. Ալիանաքեան, Հնագիր Յաճախապատում մը (Թէոդիկ, Ամենուն Տարեցոյց. Փարիզ, 1927)].

ALICHAN L., Ayrarat. Venise, 1890. [Հ. Ղ. Ալիշան, Այրարատ, Բնաշխարհ Հայաստանեայց. Վենետիկ, 1890].

ALICHAN L., Chirak. Venise, 1881. [Հ. Ղ. Ալիշան, Շիրակ. Տեղագրութիւն պատկերացոյց. Վենետիկ, 1881].

ALICHAN L., Hayapatum. Venise, 1901-1902. [Հ. Ղ. Ալիշան, Հայապատում. Պատմիչք և պատմութիւնք հայոց. Վենետիկ, 1901-1902].

ALICHAN L., Sisakan. Venise, 1893. [Հ. Ղ. Ալիշան, Սիսական, Տեղագրութիւն Սիւնեաց աշխարհի. Վենետիկ, 1893].

ALICHAN L., Sissouan. Venise, 1885. [Հ. Ղ. Ալիշան, Սիսուան. Համագրութիւն հայկական Կիլիկիոյ և Լեւոն մեծագործ. Վենետիկ, 1885].

ALPATOV M., Reliefs de la Sainte-Sophie de Trébizonde (Byzantion, 1930).

ALPATOV M. et BRUNOV N., Geschichte der altrussischen Kunst. Augsbourg, 1932.

ARABADJOGLOU G. M., Un évangile manuscrit orné de merveilleuses miniatures conservé au Patriarcat œcuménique. Istanbul, 1932.

ARDZROUNI THOMAS, Histoire des Ardzrounis. Saint-Pétersbourg, 1874 (Collection d'Historiens arméniens publiée par Brosset).

BACHMANN W., Kirchen und Moscheen in Armenien und Kurdistan. Leipzig, 1913.

BALTRUSAITIS J., Études sur l'art médiéval en Géorgie et en Arménie. Paris, 1929.

BAUMSTARK A., Drei illustrierte syrische Evangeliare (Oriens Christianus, 1904).

BAUMSTARK A., Eine griechisch-armenische Evangelienillustration (Oriens Christianus, 1927).

BAUMSTARK A., Eine Gruppe illustrierter armenischer Evangelierbücher des XVII. und XVIII. Jahrhunderts in Jerusalem (Monatshefte für Kunstwissenschaft, 1911).

BAUMSTARK A., Palästinensia. Ein vorlaüfiger Bericht. (Römische Quartalschrift für christliche Altertumskunde und für Kirchengeschichte, 1906).

BÉGULÉ L. et BERTAUX E., Les chapiteaux byzantins à figures d'animaux. Caen, 1911.

BERCHEM M. van et STRZYGOWSKI J., Amida. Beiträge zur Kunstgeschichte des Mittelalters von Nordmesopotamien, Hellas und Abendlande. Heidelberg, 1910.

BERTAUX E., L'art dans l'Italie méridionale. Paris, 1904.

BLAKE M. E., The pavements of the Roman buildings of the Republic and early Empire (Memoirs of the American Academy in Rome, 1930).

BLOCHET E., Les enluminures des manuscrits orientaux de la Bibliothèque Nationale. Paris, 1926.

BODURIAN M., Ornements de l'Évangile de la reine Mlqé. Publié sur le vœu exprimé par le P. Alichan à l'occasion du millénaire du manuscrit 902-1902. [Զարդանկարք Աւետարանի Մլքէ Թագուհւոյ հազարամեայ յիշատակին, նմանատիպ պատկերներ և յիշատակարաններ վերայիշեալ Աւետարանին պատրաստուած ի Հ. Ղեւոնդ Մ. Ալիշանէ, և հրատարակուած համառօտ ներածութեամբ Հ. Մկրտիչ Պոտուրեանէ].

BRÉHIER L., Études sur l'histoire de la sculpture byzantine. Paris, 1911.

BRÉHIER L., Nouvelles études sur l'histoire de la sculpture byzantine. Paris 1913.

BROCKHAUS H., Die Kunst in den Athos-Klöstern. Leipzig, 1891.

BROSSET M. F., Histoire de la Géorgie. Saint-Pétersbourg, 1851.

BROSSET M. F., Rapports sur un voyage archéologique dans la Géorgie et dans l'Arménie: 1847-1848. 3 vol. et 1 atlas. Saint-Pétersbourg, 1849-1851.

BUBERL P., Die Miniaturenhandschriften der Nationalbibliothek in Athen. Vienne, 1917 (Denkschriften der K. Akademie der Wissenschaften in Wien, t. 60).

CARRIÈRE A., Inscriptions d'un reliquaire arménien de la collection Basilewski. (Mélanges Orientaux, Paris, 1883).

CLÉDAT J., Le monastère et la nécropole de Baouît. Le Caire, 1904 (Mémoires publiés par les membres de l'Institut français d'archéologie orientale du Caire, tome XII).

COLLIGNON M., Les statues funéraires dans l'art grec. Paris, 1911.

Commentaires de l'évangile, voir NERSES CHNORHALI.

CONYBEARE F. C., A catalogue of the Armenian manuscripts in the British Museum. Londres, 1913.

CRESWELL A., Early Muslim architecture. Oxford, 1932.

DALTON O. M., Byzantine Art and Archaeology. Oxford, 1911.

DALTON O. M., East Christian Art. Oxford, 1925.

DASHIAN P. J., Catalog der armenischen Handschriften in der Mechitaristen-Bibliothek zu Wien. Vienne, 1895. [Հ. Յակովբոս Վ. Տաշեան, Ցուցակ հայերէն ձեռագրաց մատենադարանին Մխիթարեանց ի Վիեննա. Վիեննա, 1895].

DER NERSESSIAN S., The date of the initial miniatures of the Etchmiadzin Gospel (The Art Bulletin, 1933).

DIEHL CH., A propos de la mosaïque d'Hosios David à Salonique (Byzantion, 1932).

DIEHL CH. Manuel d'art byzantin. 2 vol. Paris, 1926.

DULAURIER E., Chronique de Matthieu d'Édesse. Paris, 1858.

DULAURIER E., Recherches sur la chronologie arménienne. Paris, 1859.

DUSSAUD, Topographie historique de la Syrie antique et médiévale. Paris, 1927.

DUTHUIT G., La sculpture copte. Paris, 1931.

EBERSOLT J., La miniature byzantine. Paris, 1926.

ÉBERSOLT J., Miniatures byzantines de Berlin (Revue Archéologique, 1905).

EPHRIKIAN S., Dictionnaire illustré de la mère patrie. Venise, 1900-1905. [Հ. Ս. Էփրիկեան, Բնաշխարհիկ բառարան. Ա. հատ. Ա-Ը, Բ. հատ. Թ-Կ. Վենետիկ, 1900-1905].

FALKE O. von, Kunstgeschichte der Seidenweberei. Berlin, 1913.

FINCK F. N. et GJANDSCHEZIAN L., Verzeichnis der armenischen Handschriften der königlichen Universitätsbibliothek. Tübingen, 1907 (Systematisch-alphabetischer Hauptkatalog der k. Universitätsbibliothek zu Tübingen. M. Handschriften. a. Orientalische. XIII).



FLANDIN E. et COSTE P., Voyage en Perse. Perse ancienne. 4 vol. de planches, 1 vol. de texte. Paris, s. d.

FLURY S., Die Ornamente der Hakim und Ashar Moschee. Heidelberg, 1912.

FORRER R., Die frühchristlichen Alterthümer aus dem Gräberfelde von Achmim-Panopolis. Strasbourg, 1893.

FRANTZ M. ALISON, Byzantine illuminated ornament (The Art Bulletin, 1934).

FRIEND A. M., The portraits of the Evangelists in Greek and Latin manuscripts. (Art Studies, 1927 et 1929).

GARRUCCI R., Storia dell'arte cristiana nei primi otto secoli della Chiesa. 6 vol. Prato, 1872-1881.

GLÜCK H., Die christliche Kunst des Ostens. Berlin, 1923.

GOLDSCHMIDT A. et WEITZMANN K., Die byzantinischen Elfenbeinskulpturen des X.-XIII. Jahrhunderts. 2 vol. Berlin, 1930-1934.

GRABAR A., La peinture religieuse en Bulgarie. Paris, 1928.

GRABAR A., Le schéma iconographique de la Pentecôte (Seminarium Kondakovianum, 1928).

GRABAR A., Miniatures gréco-orientales. Le tétraévangile Vat. gr. 354 (Seminarium Kondakovianum, 1931).

GRABAR A., Recherches sur les influences orientales dans l'art balkanique. Paris, 1928.

GRATZL E., Drei armenische Miniaturen-Handschriften. Munich, s. d. (Miniaturen aus Handschriften der königl. Hof und Staatsbibliothek in München, herausgegeben von Dr. Georg Leidinger. Heft 4).

GREENE B. da Costa et HARRSEN M., The Pierpont Morgan Library. Exhibition of illuminated manuscripts held at the New York Public Library. New-York, 1933-1934.

HABESCHIAN H., Ein Auftrage des Königs Leo III abgeschriebenes Psalterium (1283). Vienne, 1922. [Հ. Հապէշեան, Սաղմոսարան գրուած Լեւոն Գ. Թագաւորի համար. Վիեննա, 1922].

HATCH W. H. P., Greek and Syrian miniatures in Jerusalem. Cambridge (Mass.), 1931.

HATSUNI V., Histoire du costume arménien ancien. Venise, 1924. [Հ. Վ. Հացունի, Պատմութիւն հին հայ տարազին. Վենետիկ, 1924].

Hautes Études Millet, voir G. MILLET.

HERZFELD E., Der Wandschmuck der Bauten von Samarra. Berlin, 1923.

HEUZEY L., Les origines orientales de l'art. Paris, 1891-1915.

HYVERNAT H., Album de paléographie copte pour servir à l'introduction paléographique des actes des martyrs de l'Égypte. Paris, 1888.

HOVSEPHIAN GAREGIN vard., Album de paléographie. Vagharchapat, 1913. [Գարեգին վարդ. Յովսէփեան, Գրչութեան արուեստը հին Հայոց մէջ. Մասն Գ. Քարտէզ հայ հնագրութեան հայ գրի գիւտի 1500ամեակի առթիւ. Վաղարշապատ, 1913].

HOVSEPHIAN Mgr. GAREGIN, Khaghbakians ou Prochians. Vagharchapat, 1928. [Գարեգին Արքեպ. Յովսէփեան, Խաղբակեանք կամ Պռոշեանք Հայոց պատմութեան մէջ։ Պատմագիտական ուսումնասիրութիւն. Վաղարշապատ, 1928].

HOVSEPHIAN GAREGIN vard., L'évangile de Dzghruth (Ararat, 1898). [Գարեգին վարդ. Յովսէփեան, Ախալցխայի գաւառի Ծղրուտ գիւղի Աւետարանը (Արարատ, 1898)].

HOVSEPHIAN Mgr. GAREGIN, La porte Sud du monastère des Saints-Apôtres (Anahit, 1932). [Գարեգին Արքեպ. Յովսէփեան, Սեւանի Առաքելոց վանքին հարաւային դուռը (Անահիտ, 1932)].

HOVSEPHIAN Mgr. GAREGIN, Le miniaturiste Ignatios (Sion, 1933). [Գարեգին Արքեպ. Յովսէփեան, Իգնատիոս մանրանկարիչ և Ճոթոկանց տոհմը (Սիոն, 1933)].

HOVSEPHIAN GAREGIN vard., Souvenirs des ancêtres (Ararat, 1910). [Գարեգին վարդ. Յովսէփեան, Նախնեաց յիշատակներ (Արարատ 1910)].

HOVSEPHIAN Mgr. GAREGIN, Un chef-d'œuvre de l'école de Haghbat. L'évangile de Getachen (Sion, 1934-1935). [Գարեգին Արքեպ. Յովսէփեան, Հաղբատի դպրոցի մի գլուխ գործոց. Գետաշէնի Աւետարանը (Սիոն, 1934-1935)].

HOVSEPHIAN Mgr. GAREGIN, Une page de l'histoire de l'art et de la culture arméniens. Alep, 1930. [Գարեգին Արքեպ. Յովսէփեան, Մի էջ հայ արուեստի և մշակոյթի պատմութիւնից. Հալէպ, 1930].

HOVSEPHIAN GAREGIN vard., Renseignements sur quelques miniatures d'Etchmiadzin (Anahit, 1911). [Գարեգին վարդ. Յովսէփեան, Համառօտ տեղեկութիւններ Էջմիածնի մի քանի մանրանկարների մասին (Անահիտ, 1911)].

JERPHANION G. de, Les églises rupestres de Cappadoce. Une nouvelle province de l'art byzantin, 2 vol. de texte et 3 albums. Paris, 1925-1932.

KHALATIANTZ G., Évangile traduit en langue arménienne ancienne et écrit en l'an 887. Moscou, 1899. [Գ. Խալաթեանց, Աւետարան ըստ թարգմանութեան նախնեաց մերոց գրեալ յամի Տեառն 887. Մոսկվա, 1899].

KIRAKOS vardapet GANTZAKETSI, Histoire de l'Arménie. Venise, 1865. [Կիրակոս վարդապետ Գանձակեցի, Պատմութիւն Հայոց. Վենետիկ, 1865].

KONDAKOV N., Histoire de l'art byzantin considéré principalement dans les miniatures. Édition française originale publiée par l'auteur sur la traduction de M. Trawinski. 2 vol. Paris, 1886-1891.

KONDAKOV N., Russkie Klady. Izljedovanie drevnostej velikoknjažesnago perioda. Saint-Pétersbourg, 1896.

LALAYAN Y., Catalogue des manuscrits arméniens de Vaspurakan. Tiflis, 1915. [Ե. Լալայեան, Ցուցակ Հայերէն ձեռագրաց Վասպուրականի. Թիֆլիս, 1915].

LAMBROS SP., Catalogue of the Greek manuscripts on Mount Athos. 2 vol. Cambridge, 1895-1900.

LECHAT H., Sirènes. Lyon, 1919.

MACLER F., Catalogue des manuscrits arméniens et géorgiens de la Bibliothèque Nationale. Paris, 1908.

MACLER F., Documents d'art arménien. De arte illustrandi. Notices des manuscrits arméniens. Paris, 1924.

MACLER F., L'évangile arménien. Édition phototypique du manuscrit n° 229 de la bibliothèque d'Etchmiadzin. Paris, 1920.

MACLER F., Miniatures arméniennes. Vie du Christ, peintures ornementales (Xe au XVIIe siècle). Paris, 1913.

MACLER F., Notices des manuscrits arméniens vus dans quelques bibliothèques de l'Europe centrale (Journal asiatique, 1913).

MACLER F., Quelques feuillets épars d'un tétraévangile arménien (Revue des Études Arméniennes, 1926).

MACLER F., Rapport sur une mission scientifique en Arménie russe et en Arménie turque (Juillet-Octobre 1909). Paris, 1911.

MACLER F., Rapport sur une mission scientifique en Galicie et en Bukovine (Juillet-Août 1925) (Revue des Études Arméniennes, 1927).

MÂLE E., L'art religieux en France au XIIe siècle. Paris, 1922.

MARÇAIS G., La chaire de la grande mosquée d'Alger (Hesperis, 1921).

MARÇAIS G., Manuel d'art musulman. L'architecture. Paris, 1926.

Materialy po archeologii Kavkaza, sobrannye ekspedicijami Imperatorskago moskovskago archeologičeskago obščestva. Moscou, 1888.

MENDEL G., Catalogue des sculptures grecques romaines et byzantines du Musée impérial ottoman. Constantinople, 1914.



MERK A., Die Miniaturen des armenischen Evangeliars n° 697 der Wiener Mechitaristen Bibliothek (Monumenta Armeniologica. Vienne, 1927).

Mgr. MESROP, L'évangile du roi Gagik (Ararat, 1910). [Մեսրոպ եպիսկոպոս, Գագիկ թագաւորի Աւետարանը (Արարատ, 1910)].

Mgr. MESROP TER MOVSISIAN, Miniatures arméniennes (Azgagrakan Handes, 1910). [Մեսրոպ եպիսկ. Տէր Մովսիսեան, Հայկական մանրանկարներ (Ազգագրական Հանդէս, 1910)].

MICHEL K. et STRUCK A., Die Mittel-byzantinischen Kirchen Athens. (Mitteilungen des Deutschen Archäolog. Instituts. Athenische Abteilung, 1906).

MIGEON G., Manuel d'art musulman. 2 vol. Paris, 1927.

MILLET G., La collection chrétienne et byzantine des Hautes Études. Paris, 1903. (École pratique des Hautes Études, Section des sciences religieuses. Rapport sommaire sur les conférences de l'exercice 1902-1903).

MILLET G., Monuments de l'Athos. I. Les Peintures. Paris, 1927.

MILLET G., Recherches sur l'iconographie de l'évangile aux XIVe, XVe et XVIe siècles, d'après les monuments de Mistra, de Macédoine et du Mont-Athos. Paris, 1916.

MILLET G. et DER NERSESSIAN S., Le psautier arménien illustré (Revue des Études Arméniennes, 1929).

MORET A. Le Nil et la civilisation égyptienne. Paris, 1926.

MOREY C. R., A note on the date of the mosaic of Hosios David, Salonica. (Byzantion, 1932).

MOREY C. R., Notes on East Christian miniatures. (The Art Bulletin, 1929).

MORGAN J. de, Histoire du peuple arménien. Nancy, 1919.

MOURIER J., La bibliothèque d'Etchmiadzin et les manuscrits arméniens. Tiflis, 1885.

MURAT F., La révélation de Jean. Jérusalem, 1905-1911. [Փ. Մուրատ, Յայտնութիւն Յովհաննու հին հայ թարգմանութիւն. Երուսաղեմ, 1905-1911].

MUÑOZ A., Il codice purpureo di Rossano e il frammento sinopense. Rome, 1907.

NERSES CHNORHALI, Commentaires de l'évangile selon saint Matthieu fait par saint Nerses Chnorhali jusqu'au chapitre V, verset 17. Constantinople, 1825. [Մեկնութիւն սուրբ Աւետարանին որ ըստ Մատթէոսի. Արարեալ ի սրբոյն Ներսիսէ Շնորհալւոյ մինչ ի համար 17 հինգերորդ գլխոյն, և անտի աւարտեալ յերանելոյն Յոհաննու Երզնկացւոյ՝ որ կոչի Ծործորեցի. Կ. Պոլիս, 1825]։

OMONT H., Évangiles avec peintures byzantines du XIe siècle. Reproduction des 361 miniatures du manuscrit grec 74 de la Bibliothèque Nationale. 2 vol. Paris, 1908.

OMONT H., Miniatures des Homélies sur la Vierge du moine Jacques. Paris, 1927.

OMONT H., Miniatures des plus anciens manuscrits de la Bibliothèque Nationale du VIe au XIVe siècle. Paris, 1929.

ORBELIAN STEPHANOS, Histoire de la province de Siuniq. Paris, 1859. [Ստ. Օրբելեան, Պատմութիւն տանն Սիսական. Փարիզ, 1859].

ORMANIAN Mgr. MALACHIA, Azgapatum. 3 vol. Constantinople, 1913-4, Jérusalem, 1927. [Մաղաքիա Արքեպ. Օրմանեան, Ազգապատում Կ. Պոլիս, 1913-4, Երուսաղեմ, 1927].

PEIRCE H., et TYLER R., L'art byzantin. 2 vol. Paris, 1932-4.

PERDRIZET P., L'archange Ouriel (Seminarium Kondakovianum, 1928).

PICARD CH., La sculpture antique. 2 vol. Paris, 1926.

POKROVSKIJ N., Stjennyja rospisiv drevnich grečeskich i russkich. Moscou, 1890.

PIOTROWSKI J., Katedra ormiánska we Lwowie w'swietle restauracyi i ostatnich odkryc. Lwów, 1925.

QUIBELL J. E., Excavations at Saqqara. The monastery of Apa Jeremias. Le Caire, 1912.

REIL J., Der Bilderschmuck des Evangeliars von 1221 im syrischen Klöster zu Jerusalem. (Zeitschrift des deutschen Palästina-Vereins, 1911).

RIEGL A., Stilfragen. Grundlegung zu einer Geschichte der Ornamentik. Berlin, 1893.

ROHAULT de FLEURY, L'Évangile. Études iconographiques et archéologiques. 2 vol. Tours, 1874.

SAKISIAN A., Les tapis arméniens du XV$^{e}$ au XIX$^{e}$ siècle (Anahit, 1932). [Արմենակ Սագըզեան, Հայկական գորգերը ԺԵէն ԺԹ դար (Անահիտ, 1932)].

SARGHISSIAN P. BASILE, Grand catalogue des manuscrits arméniens de la Bibliothèque des P.P. Mekhitharistes de Saint-Lazare. Venise, 1914-1924. [Հ. Բարսեղ Սարգիսեան, Մայր ցուցակ հայերէն ձեռագրաց մատենադարանի Մխիթարեանց ի Վենետիկ. հտր. Ա. 1914, հտր. Բ. 1924].

SARRE F, L'art ancien de la Perse. Paris, s. d.

SARRE F., Sedschukische Kleinkunst. Berlin, 1909.

SCHLUMBERGER G., L'épopée byzantine à la fin du X$^{e}$ siècle. Jean Tzimiscès. Les jeunes années de Basile II le Tueur de Bulgares (969-989). Paris, 1896.

SHAW H., Illuminated manuscripts. Londres, 1833.

SMIRNOV J., Argenterie orientale. Saint-Pétersbourg, 1909.

SOTIRIOU G., Guide du Musée byzantin d'Athènes. Athènes, 1932.

SOTIRIOU G., 'Η δμορφη ἐκκλησία Αἰγίνης ('Επετηρὶς 'Εταιρείας Βυζαντινῶν Σπουδῶν, 1925).

SROUANTZTIANTS, Thoros aghbar. Constantinople, 1879. [Գ. Վ. Սրուանձտեանց, Թորոս աղբար. Հայաստանի ճամբորդ. Կ. Պոլիս, 1879].

STASOFF V., L'ornement slave et oriental d'après les manuscrits anciens et modernes. Saint-Pétersbourg, 1884.

STRZYGOWSKI J., Altai-Iran und Völkerwanderung. Leipzig, 1917.

STRZYGOWSKI J., Das Etschmiadzin-Evangeliar. Beiträge zur Geschichte der armenischen, ravennatischen und syro-ägyptischen Kunst. Vienne, 1891 (Byzantinische Denkmäler, Bd. I).

STRZYGOWSKI J., Der Bilderkreis des griechischen Physiologus, des Kosmas Indikopleustes und Oktateuch, nach Handschriften der Bibliothek zu Smyrna. Leipzig, 1899. (Byzantinisches Archiv, Heft 2).

STRZYGOWSKI J., Die Baukunst der Armenier und Europa. 2 vol. Vienne, 1918.

STRZYGOWSKI J., Die Kalendarbilder des Chronographen vom Jahre 354. Berlin, 1888.

STRZYGOWSKI J., Ein zweites Etschmiadzin-Evangeliar (Huschardzan. Zeitschrift aus Anlass des 100järigen Bestandes des Mechitaristen-Kongregation im Wien (1811-1911) und des 25 Jahrganges der philologischen Monatschrift «Handes Amsorya» (1887-1911). Vienne, 1911.

STRZYGOWSKI J., Kleinarmenische Miniaturmalerei. Die Miniaturen des Tübinger Evangeliars MA XIII, 1 vom Jahre 1113, bezw. 893 n. Chr. Tübingen, 1907 (Königl. Universitätsbibliothek zu Tübingen. Veröffentlichungen I).

STRZYGOWSKI J., Mschatta. Kunstwissenschaftliche Untersuchung (Jahrbuch der k. preuss. Kunstsammlungen, 1904).

SWARZENSKI G., Die Salzburger Malerei von den ersten Anfängen bis zur Blütezeit des romanischen Stils. 2 vol. Leipzig, 1908-1913.

TARONETSI, Mémoriaux du monastère des Saints-Apôtres de Mouch (Ararat, 1909). [Տարօնեցի, Յիշատակարաններ Մշոյ Առաքելոց վանքի (Արարատ, 1909)].

TCHOBANIAN A., La Roseraie d'Arménie. 3 vol. Paris, 1918-1929.



TCHOBANIAN A., Les mécènes arméniens. (Anahit, 1932). [Ա. Չօպանեան, Մեր ազգային մշակոյթը և իր մեկենասները. (Անահիտ, 1932)].

TCHOBANIAN A., Pages arméniennes. Paris, 1912. [Ա. Չօպանեան, Հայ էջեր, Փարիզ, 1912].

TERRASSE H., L'art hispano-mauresque des origines au XIII$^{e}$ siècle. Paris, 1932.

VOGÜÉ M. de, La Syrie centrale. Architecture civile et religieuse du I$^{er}$ au VII$^{e}$ siécle. Paris, 1865-1877.

WEITZMANN K., Die armenische Buchmalerei des 10. und beginnenden 11. Jahrhunderts. Bamberg, 1933.

WEITZMANN K., Die byzantinische Buchmalerei des IX. und X. Jahrhunderts. Berlin, 1935.

WIEGAND TH., Milet. Ergebnisse der Ausgrabungen und Untersuchungen seit dem Jahre 1889. Band III, Heft I. Der Latmos. Berlin, 1913.

WILLOUGHBY H., Codex 2400 and its miniatures (The Art Bulletin, 1933).

WRATISLAV-MITROVIC L. et OKUNEV N., La Dormition de la Sainte Vierge dans la peinture médiévale orthodoxe (Byzantinoslavica, 1931).

WULFF O., Altchristliche und byzantinische Kunst. 2 vol. Berlin, 1918.

XYNGOPOULOS A., Πήλινον Βυζαντιν ν Θυμιατήριον ('Αρχαιολογικὴ 'Εφημερίς, 1930).

XYNGOPOULOS A., Τὸ καθολικὸν τῆς μονῆς τοῦ Λατόμου ἐν Θεσσαλονίκῃ καὶ τὸ ἐν αὐτῇ ψηφιδωτόν ('Αρχαιολογικὸν Δελτίον, 1929).

XYNGOPOULOS A., Ὑπαπαντή ('Επετηρὶς τῆς 'Εταιρείας Βυζαντινῶν Σπουδῶν, 1929).

ZOTENBERG H., Catalogue des manuscrits syriaques de la Bibliothèque Nationale. Paris, 1874.

# INTRODUCTION HISTORIQUE

Depuis plusieurs années déjà l'étude de l'art arménien a pris sa place dans le grand domaine de l'Orient chrétien. Des travaux importants ont fait connaître les belles églises dont les ruines couvrent encore le pays, d'autres ont été consacrés à la sculpture, mais la peinture monumentale reste à peu près ignorée. Les exemples qui subsistent sont, il est vrai, peu nombreux et, à l'heure actuelle, difficilement accessibles, pourtant à défaut de la grande peinture il est possible d'étudier celle qui s'est conservée dans les manuscrits. Le présent travail concerne un groupe restreint, mais représentatif, d'œuvres exécutées les unes dans la Grande Arménie, les autres dans le royaume de Cilicie. Avant d'en aborder l'étude il serait utile de tracer les grandes lignes de l'histoire arménienne et d'examiner de plus près les centres, villes ou monastères, d'où proviennent nos manuscrits.

Ce haut plateau montagneux qui domine les grandes voies du Tigre et de l'Euphrate est placé dans une des positions stratégiques les plus importantes de l'Asie antérieure. Cette situation explique l'histoire du pays. Attaqués constamment par les voisins qui se disputaient cette forteresse naturelle, les seigneurs arméniens retranchés dans les montagnes ne purent jamais se soumettre entièrement à un pouvoir central et s'unir pour résister aux envahisseurs.

A l'Ouest ils avaient à se défendre contre les Grecs, les Romains et les Byzantins, qui tour à tour conquirent une partie du territoire. La menace était encore plus grave au Sud et au Sud-Est et la domination iranienne laissa une empreinte plus forte. La grande période nationale, où la dynastie d'Artaxias gouverne le pays, occupe les deux siècles avant Jésus-Christ. Pendant plus de trois siècles encore l'Arménie conserva une certaine indépendance sous la dynastie étrangère des Arsacides, mais bientôt ce fut la conquête sassanide suivie, deux siècles plus tard, de l'invasion arabe, et même si les gouverneurs, marzpans et ostikans, étaient parfois de nationalité arménienne, l'Arménie connut tous les désastres d'un joug étranger. Une nouvelle période d'indépendance commence en 861 avec Achot Bagratuni. Les ruines nombreuses d'Ani, la capitale des Bagratides, sont un témoignage puissant de cette cour brillante. Dès le début du X[e] siècle des princes arméniens s'affranchissaient du pouvoir central; les royaumes de Kars, d'Albanie, de Vaspurakan, si intéressants à d'autres égards, furent néfastes du point de vue de la défense nationale. Divisée, et par conséquent affaiblie, l'Arménie ne sut se défendre contre les envahisseurs qui la menaçaient à l'Est comme à l'Ouest.

Les Byzantins s'emparaient les premiers d'Ani, mais les Seldjouks, qui avaient déjà conquis le royaume de Vaspurakan, poursuivaient leur marche, chassaient les Grecs et, en 1064, ils entraient à leur tour dans Ani et faisaient un terrible carnage. A la fin du XI[e] siècle, les Seldjoukides étaient les maîtres et l'indépendance arménienne était à jamais perdue dans la Grande Arménie. Seneqerim, roi de Vaspurakan et, après lui, Gagik d'Ani et Gagik de Kars cherchaient un refuge auprès des Byzantins. Des territoires leur étaient cédés en Cappadoce; ce furent là des royaumes éphémères dont l'existence prit fin par la mort ou le meurtre des souverains, tués par ceux-là même qui leur avaient offert un asile.

La noblesse arménienne ne demeura pas longtemps dans ces régions. Ruben se révolta le premier contre les Byzantins, il réunit autour de lui plusieurs seigneurs et se dirigea vers la Cilicie. D'autres Arméniens, fuyant devant l'invasion seldjoukide, avaient franchi la chaîne du Taurus; ils vinrent se joindre à l'armée de Ruben et peu à peu ils s'emparaient des places fortes les plus importantes tenues par les Byzantins. Cette phase de son histoire montre peut être mieux que toute autre l'énergie et la vitalité indomptable de cette nation. Une poignée d'hommes, chassés de leurs pays, parvenaient à se créer une nouvelle patrie. Les descendants de Ruben fondaient d'abord une baronnie; à la fin du XII[e] siécle elle se transformait en royauté. En 1198, Léon le Magnifique était sacré roi, il recevait une couronne de l'empereur d'Allemagne, Henri VI, et du pape Célestin III; peu après une autre couronne était envoyée par l'empereur byzantin, Alexis Ange, obligé de reconnaître le fait accompli.

Les rois de Cilicie eurent à soutenir une lutte âpre d'abord contre les Byzantins et le sultan d'Iconium qui voulait s'assurer un débouché sur la Mediterranée; un peu plus tard contre les Mongols, les Turcomans et les Mamluks d'Egypte. Après la retraite des Croisés, restée presque seule en face des Musulmans, la Cilicie, affaiblie par tant de guerres, succombait à son tour. En 1375 les Mamluks s'emparaient de Sis, et le roi Léon V, de la famille des Lusignans, était emmené prisonnier au Caire. Libéré après de longues années de captivité, il vint mourir à Paris.

Le nouveau royaume différait en bien des points de l'ancien. Alors que les habitants de la Grande Arménie se trouvaient dans des rapports plus étroits avec l'Orient, la Cilicie, par sa position géographique et par les événements contemporains indépendants de sa propre histoire, était en relations plus suivies avec Byzance et avec l'Occident. Le territoire occupé était peuplé en grande partie par des Grecs. Certaines familles arméniennes, comme celle de Lambron, restèrent attachées à Byzance, même après que la Cilicie se fût affranchie de la tutelle byzantine. La question de l'union des deux églises, à laquelle travaillèrent plusieurs rois arméniens, contribua à maintenir des rapports.

Les relations avec l'Occident furent la conséquence immédiate des Croisades. Les barons arméniens avaient accueilli d'abord avec une grande joie ces chrétiens, venus pour combattre l'ennemi commun, et l'aide qu'ils apportèrent aux Croisés, notamment au cours du siége d'Antioche, fut très précieuse. Dans la suite, il y eut des frottements et même parfois une lutte ouverte, mais le voisinage des royaumes latins–auxquels les rois arméniens étaient souvent attachés par des liens de parenté–ne fut pas sans avoir une influence sur l'organisation intérieure du pays. Les Arméniens s'inspirèrent du système féodal des occidentaux, de leur législation, et les Assises d'Antioche, traduites en arménien, furent en usage dans le pays. L'influence occidentale pénétrait aussi en Cilicie par les ordres religieux, les Franciscains et les Dominicains, qui étaient venus s'y établir. Enfin, les rois de Cilicie étaient en relations avec la Papauté, car il y eut aussi des tentatives d'union avec l'église catholique. Il faut mentionner également les rapports commerciaux qui s'établirent avec l'Occident.

Pendant que ce nouveau foyer se développait au sud du Taurus, toute vie nationale n'avait pas cessé dans les anciennes provinces de la Grande Arménie. Elle commence à se réveiller vers le milieu du XII[e] siècle, au moment de l'affaiblissement du pouvoir seldjouk et s'accroît vers la fin du siécle, lorsque les Géorgiens occupent le pays et en confient la direction à des Arméniens. Interrompue pendant quelque temps par l'arrivée des hordes mongoles de Jenghis Khan, qui s'abattirent sur la Géorgie et l'Arménie détruisant tout sur leur passage, l'activité des Arméniens reprit peu à peu jusqu'à la conversion des Mongols à l'Islam, au XIV[e] siècle, qui ouvrit de nouveau l'ère des persécutions.



La plupart des anciennes familles avaient quitté l'Arménie et de nouveaux noms apparaissent à cette époque. Ce sont tout d'abord les Zaqarians[1]. Nommés «émir spasalar» par le roi de Géorgie, c'est-à-dire généralissime de l'Arménie, ils reçoivent de vastes territoires et la majeure partie de la Grande Arménie devient, en réalité, un fief de cette famille. Il se forme une nouvelle organisation féodale dont les suzerains sont les Zaqarians; ils accordent des terres à d'autres princes qui leur sont soumis au point de vue militaire, mais qui restent libres dans la direction de leurs domaines.

La majeure partie de la province de Siuniq appartient aux Orbelians[2]. Pendant quelque temps ils se partagent les honneurs avec les Zaqarians et sont nommés atabegs lorsque le pouvoir de ces derniers s'affaiblit, dans la seconde moitié du XIII[e] siecle. Les Prochians ou Khaghbakians sont les maîtres de la région occidentale du Siuniq, des provinces de Bdjni et de Vayots tzor[3]. A Ani nous trouvons la famille des Honentz; ailleurs règnent les Vatchutians, les Dophians, les Mamikonians. Ce renouveau de la vie nationale se manifeste dans le domaine littéraire et artistique. la plupart de ces princes sont de grands bâtisseurs et nombreux sont les monastères et les églises qui ont été fondés et enrichis par eux. Les Orbelians fondent le monastère de Noravanq à Amaghu et restaurent celui de Tathev. Les Prochians font construire les églises et monastères de Ketcharu et de Geghard dont le groupe imposant s'est conservé jusqu'à nos jours. Le monastère de la Vierge Blanche, fondé en 1321, subsiste aussi mais il ne reste malheureusement rien du centre intellectuel le plus important de cette région, le monastère de Glatzor, dont nous parlerons plus loin. Toutes ces églises sont ornées de sculptures, et sur les nombreuses pierres tombales, les khatchgar, les divers motifs taillés avec art forment comme une parure de dentelles[4]. Les historiens parlent des dons multiples faits aux monastères: manuscrits enluminés, rideaux d'autels ou vêtements sacerdotaux, objets d'orfèvrerie. Un reliquaire en argent doré offert par Eatchi Prochian, qui régna de 1299 à 1319, montre que l'adresse des orfèvres égalait celle des tailleurs de pierre[5].

A Ani, Tigran Honentz fait construire la belle église de Saint Grégoire dont la fine silhouette se dressait encore avant la guerre. Des arcatures aveugles, dont les écoinçons étaient meublés de fines sculptures, ornaient les parois extérieures et entouraient la coupole. A l'intérieur les murs étaient entièrement recouverts de peintures. La protection de la famille Honentz s'étendait aussi aux monastères de Khdzkonq et Horomos.

L'activité intellectuelle n'était pas moindre. A côté des anciens monastères de Sanahin, Haghbat et Tathev, ceux de Noravanq et Glatzor prenaient une place de plus en plus importante. Des vardapets renommés groupent autour d'eux de nombreux élèves. Mkhithar Goch fonde le monastère de Getik et parmi ceux qui viennent s'instruire auprès de lui il faut mentionner Thoros vardapet et Vanakan vardapet. Ce dernier fonde à son tour un monastère, celui de Khoranachat; il écrit une histoire qui a disparu aujourd'hui, mais dont se sont servis deux de ses élèves, les historiens Kirakos Gantzaketsi et Vardan vardapet. D'autres maîtres, dont les œuvres, ou parfois seulement les noms, nous sont parvenus,

1. Mgr. G Hovsephian, *Les Khaghbakians ou Prochians* (en arm.), Vagharchapat, 1928, p. 3-22; Brosset, *Histoire de la Géorgie*, Saint Pétersbourg, 1851.

2. L. Alichan, *Sisakan*, (en arm.), Venise, 1893, p. 92-96. Stephannos Orbelian, *Histoire de la province de Siuniq*, Paris, 1859.

3. Mgr. G. Hovsephian, *Khaghbakians ou Prochians*, p. 35 sqq.

4. *Ibid.* Voir en particulier le chapitre consacré au rôle joué par les Prochians dans le développement artistique du XIII[e] siècle, p. 157-182.

5. *Ibid.*, p. 190-200. Pour d'autres objets d'orfèvrerie voir Mgr. G. Hovsephian, *Une page de l'histoire de l'art et de la culture arméniennes*, (en arm.), Halep, 1930.

professaient dans les différents monastères. Nous n'avons pas à faire l'histoire de ces derniers ici; nous nous attarderons plutôt à ceux où ont été copiés les manuscrits que nous étudions: les monastères de Havuthar et Glatzor.

*Havuthar*[1] se trouve dans la partie orientale de la province d'Ararat, non loin du monastère de Geghard dans le Vayots tzor, près de l'ancienne forteresse de Garni. Son histoire nous est peu connue. D'après l'historien Mkhithar Ayrivanetsi, il aurait été fondé entre les années 1000 et 1010 par Georg, prince de Qet. Peu après, en 1013, Grigor Magistros, de la famille des Pahlavunis, fait restaurer l'église et il y fait déposer l'image du Christ, non faite de main d'homme; l'église est consacrée au Sauveur (Amenaphrkitch).

Les supérieurs du monastère semblent avoir été au début des membres de la famille des Pahlavunis. En 1205, un des membres de la congrégation, le vardapet Eghia, prend part à l'Assemblée réunie à Lori par Zaqaré Orbelian. L'historien Kirakos en parle en termes très élogieux[2]. Ce même Eghia se trouve mentionné dans le manuscrit de Venise n° 151, que nous étudions, offert au monastère de Havuthar en 1214. Le copiste a écrit sous la tête de chapitre de l'évangile de Jean: «Veuillez rappeler dans vos saintes prières le vardapet Eghia, (homme) pieux et de grand renom». Le mémorial renforme le nom du supérieur, le vardapet Poghos[3].

Le monastère semble être tombé complètement dans l'oubli au quatorzième siècle, mais il n'avait pas été détruit car il en est question, dans de rares occasions, au cours des siècles suivants. Havuthar ne semble pas avoir été un centre très actif et il paraît assez surprenant, au premier abord, d'y trouver une œuvre aussi soignée que le manuscrit de Venise n° 151. Le copiste et peintre Ignatios, qui l'a exécuté, a copié également le bel évangéliaire de Bagnayr, et nous avons, en outre, la mention d'une autre de ses œuvres qui aurait été conservée au monastère de Horomos dans une boîte d'or[4]. Il se peut qu'Ignatios ait été simplement appelé à Havuthar ou qu'il ait copié ailleurs cet évangéliaire. Il est dit, en effet, dans le mémorial, qu'il fut offert à Havuthar, mais le lieu où la copie a été faite n'est pas spécifié. Ce lieu pouvait être le monastère de Bagnayr ou celui de Horomos. Tous deux se trouvent dans la province de Chirak, tout près d'Ani; le premier à l'ouest, le second à l'est de cette ville.

Le monastère de Bagnayr[5] a dû être fondé à la même époque que celui de Havuthar; la plus ancienne inscription datée est de l'an 1042, mais il y a un témoignage plus ancien, l'inscription de Seda, sœur de Grigor Magistros. Bagnayr était une fondation de la famille Pahlavuni. Le manuscrit écrit par Ignatios fut offert à ce monastère, mais la copie avait été faite au monastère de Horomos.

Horomos, connu aussi sous le nom de Khochavanq, date de la fin du X[e] siècle[6]. Les écrits des historiens, les ruines des églises, de nombreuses inscriptions qui subsistent encore, et les mémoriaux des manuscrits nous le font connaître comme un des monastères les plus importants de cette région. Plusieurs manuscrits écrits à Horomos nous sont parvenus. Le plus ancien est l'évangéliaire de Venise n° 961, écrit et enluminé en 1181, par le copiste Hovhannes[7]. Le bel évangile de Haghbat, de l'an 1211, a été relié à Horomos

1. L. Alichan, *Ayrarat* (en arm.), Venise, 1890, p. 354-358.
2. Kirakos vardapet Gantzaketsi, *Histoire de l'Arménie* (en arm.), Venise, 1865, p. 84.
3. Voir Appendice II.
4. Voir chapitre I.
5. L Alichan, *Chirak* (en arm.), Venise, 1881, p. 111-122.
6. *Ibid.*, p. 18-34.
7. P. Basile Dr. Sarghissian, *Grand catalogue des manuscrits arméniens de la Bibliothèque des PP. Mekhitaristes de Saint Lazare* (en arm.), Venise, 1914, p. 391-395.



par Abraham, sur l'ordre du père Mkhithar; le peintre s'appelle Margaré[1]. On connaît aussi le nom d'un autre scribe de Horomos, Mkhithar d'Ani, qui y copia la chronologie de Samuel d'Ani[2]. Le peintre Ignatios était, fort probablement, un membre de la congrégation de Horomos; le manuscrit de Havuthar devrait être considéré comme une production du scriptorium de Horomos et prendre place parmi les œuvres artistiques de la région d'Ani.

*Glatzor*[3], orthographié aussi parfois par les copistes Gayletzor, Gaylitzor ou Gaylatzor, semble être une fondation assez récente. Elle n'est pas mentionnée par l'historiographe de Siuniq, Stephanos Orbelian, mais son nom se trouve parmi les monastères du Vayots tzor dans la géographie de Vardan: «Gaylutzor, où se trouve l'école et le siège de nos saints vardapets[4]». Il se peut qu'à l'origine ce monastère ait été connu sous un autre nom. Dans un manuscrit de l'an 1284, (Vienne, n° 382) le copiste Matthé, originaire de la Cilicie, dit qu'il vint dans la province de Vaytzor, au monastère d'Aghberts vanq, la seconde Athènes, auprès du vardapet Nerses[5]. Or, le vardapet Nerses, nous le savons par d'autres écrits, était le supérieur de Glatzor et le surnom de seconde Athènes est donné à ce monastère dans un manuscrit qui y fut écrit en 1318. L'identification est d'ailleurs faite dans un manuscrit écrit en 1291, par le copiste Hovhannes, «au monastère qui s'appelle Aghberts vanq et qui est surnommé Glatzor[6]».

Le monastère de Glatzor, connu à partir de la seconde moitié du XIII[e] siècle, fut surtout une école, peut-être la plus importante de la Grande Arménie. Il dut son éclat subit à la protection et aux faveurs qui lui furent accordées par la famille Prochian. Les mémoriaux des manuscrits rappellent à diverses reprises les bontés de ces princes, en particulier celles de Amir Hasan II qui succéda à son père Eatchi en 1318[7].

Le premier supérieur de Glatzor, qui nous soit connu, est le vardapet Nerses, originaire de Much, élève de l'historien Vardan vardapet dont nous venons de parler. On ignore la date de son arrivée, mais il y demeura jusqu'à sa mort en 1284. Déjà à cette époque l'école était très connue et nous avons vu le vardapet Matthé accourir de la Cilicie afin de s'instruire dans ce foyer qu'il appelait, avec une exagération un peu naïve, la seconde Athènes. Parmi les autres élèves de Nerses il faut mentionner Mkhithar de Sasun, Hovannes d'Ardjech et, le meilleur d'entre tous, Esayi Ntchetsi, également de la province de Sasun. Esayi succéda à son maître et, sous sa direction, de 1284 à 1338, l'école de Glatzor reçut un nouvel essor. Le nombre de ceux qui venaient y étudier était très grand et on rapporte que trois cent soixante vardapets furent ordonnés pendant cette période. Plusieurs de ces élèves nous sont connus par leurs travaux et par les renseignements qu'ils nous donnent eux-mêmes dans les mémoriaux des manuscrits, d'autres se sont distingués seulement comme copistes. Retenons parmi ces derniers le nom de Thoros de Taron dont nous aurons à étudier l'œuvre.

En plus des livres sacrés, des écrits des Pères de l'Église grecque ou des écrivains arméniens, on copiait aussi à cette époque des ouvrages traduits du latin. Ceux-ci leur

1. Mgr. G. Hovsephian, *Un chef d'œuvre de l'école de Haghbat. L'évangile de Getachen*, dans *Sion*, 1934, t. VIII, fasc. 4 et suivants.
2. Alichan, *Chirak*, p. 27.
3. *Sisakan*, p. 130-137; Mgr. Hovsephian, *Khaghbakians ou Prochians*, p. 200-204 et passim. Mgr. Hovsephian doit bientôt publier une étude importante sur l'activité de cette école; il a eu la très grande obligeance de nous communiquer son manuscrit.
4. Alichan, *Sisakan*, p. 130.
5. *Ibid.*, p. 131.
6. *Ibid.*, p. 130.
7. Mgr. Hovsephian, *Khaghbakians ou Prochians*, p. 199 sqq.

avaient été révélés par les Dominicains établis dans l'Atropatène sous la conduite de l'évêque Bartholomée de Bologne. Ils avaient peu à peu avancé vers le Nord et étaient parvenus jusque dans la province de Nakhitchevan, voisine de Siuniq[1].

Ces rapports des moines arméniens avec les Latins nous intéressent au point de vue artistique. On pourra se demander en effet s'ils contribuèrent à une influence de l'art occidental sur l'art arménien ou, tout au moins, s'ils favorisèrent l'introduction de formules ou de types iconographiques nouveaux.

Un des manuscrits que nous publions (n° 325) a été copié en 1232 dans la ville de Théodopolis. Théodopolis ou Théodosiopolis, la ville fondée à la fin du IV[e] siècle par l'empereur Théodose, appelée Karin par les Arméniens et Erzeroum par les Turcs, doit son importance à sa situation géographique au Nord du plateau arménien. Elle dut aussi à cette situation d'être le point de mire des conquérants.

Cette ville semble être restée en dehors des territoires qui, pendant la fin du XII[e] siècle et au siècle suivant, furent gouvernés par des princes arméniens. En 1204-1205, Zaqaré Zaqarian, le généralissime de la reine Thamar, la contraint à payer un tribut[2], mais elle était encore soumise aux Seldjoukides lorsque les Mongols arrivèrent en 1242. Après la destruction du sultanat d'Iconium, Karin demeura sous la domination mongole jusqu'au jour où les Turcs Osmanlis s'emparèrent de toute l'Arménie.

Nous sommes mal renseignés sur la vie nationale dans cette province. L'évêque de Karin avait une haute situation, et de nombreuses églises étaient construites à Karin même et dans les environs. Quelques manuscrits écrits dans cette région nous sont parvenus. Un des plus anciens est un évangéliaire copié en 1188 dans le désert de Khanatamlouts dans la province de Théodopolis[3]. En 1201, le scribe Stephannos copie au monastère d'Avag Vanq à Daranaghik dans la province de Karin, un évangéliaire orné des portraits des évangélistes, des tables de canons et de têtes de chapitres fort intéressants[4]. Dans un manuscrit terminé en 1205, nous trouvons la mention du prêtre Vardan, de la province de Karin «savant et habile dans l'art de la calligraphie[5]». Vers la fin du siècle, en 1283, le scribe Entzer du village de Kan dans cette même province copie un évangéliaire dont les tables des canons et les têtes de chapitres sont d'une belle exécution[6].

Cet aperçu, très rapide, donne une idée de la vie intense des monastères ou des grandes villes arméniennes de la fin du XII[e] siècle jusqu'à la fin du XIV[e] siècle. Il nous fait voir aussi l'intérêt que peut avoir l'étude des manuscrits, parfois les seuls témoins de l'activité artistique des villes ou provinces dont les monuments ont disparu. Souvent aussi, les longs mémoriaux que les copistes arméniens aiment à ajouter à la fin, nous donnent des renseignements précieux. Au milieu de difficultés de toutes sortes, fuyant parfois d'un monastère à l'autre, souffrant du froid et même de la faim, ces moines poursuivaient leur œuvre avec une ténacité et une constance remarquables.

Plus encore que dans la Grande Arménie, les manuscrits ciliciens sont indispensables pour connaître l'art de cette région. Rien ne reste des constructions dont les barons et

1. Alichan, *Sisakan*, p. 382–408.
2. Brosset, *Histoire de la Géorgie*, p. 466.
3. Lalayan, *Catalogue des manuscrits arméniens du Vaspurakan* (en arm.), Tiflis, 1915, p. 78.
4. Collection Esmerian n° 1 (ancienne coll. Margossian n° 21). Voir Tchobanian, *La Roseraie d'Arménie*, Paris, 1923, t. II, p. 324-326 et les reproductions pp. 8, 32 et 319.
5. L. Alichan, *Hayapatum* (en arm.), p. 448.
6. Venise n° 1313 (150); Sarghissian, *Catalogue*, p. 639–646.



les rois étaient si fiers; églises, monastères, palais, tout a été détruit et seuls ces livres et quelques rares objets d'orfèvrerie perpétuent le souvenir d'une période brillante de la vie arménienne.

Les premiers princes avaient été surtout occupés par le souci d'affermir leur pouvoir, mais dès la seconde moitié du XII[e] siècle on voit se multiplier les églises et monastères, protégés par les rois. A la cour royale, et, plus encore, au siège du catholicos et dans différents monastères se forme toute une élite. Lorsque la dynastie des Hethumians, princes de Lambron, succéda aux Rubinians, la cour reçut un éclat plus vif. Les rois encourageaient l'étude des langues étrangères, dont la connaissance était si nécessaire pour les rapports avec les peuples voisins. D'assez nombreuses œuvres furent traduites à cette époque du grec, du latin et du syrien, du persan et de l'arabe et aussi du français. Ces traductions sont faites par des moines ou des évêques et même parfois par des laïques comme le Connétable Smbat et son neveu l'historien Hethum.

Les princes font copier des manuscrits tantôt pour leur usage personnel, tantôt pour des monastères ou des évêques qu'ils voulaient honorer. Il ne nous reste qu'une infime partie de toute cette production: des évangiles écrits pour le prince Léon, fils de Hethum I (Jérusalem n° 2660), pour ce même Léon et sa femme Keran, après qu'ils eurent accédé au trône (Jérusalem n° 2563), pour la reine Mariun (Jérusalem n° 1973); une Bible et un lectionnaire copiés pour le roi Hethum II (Etchmiadzin n° 157/180 et n° 892/979); un psautier écrit pour le roi Léon III[1]. Le prince Vasak, frère de Hethum I, fait écrire et orner un très bel évangéliaire où il est représenté avec toute sa famille (Jérusalem n° 2568) un autre évangile est copié pour le maréchal Ochin[2], mais c'est peut être le frère de Hethum II, l'évêque Jean qui, plus que tout autre prince, fit copier des manuscrits; il était d'ailleurs fort habile lui-même et quelques exemplaires sont de sa belle écriture. Toutes ces œuvres sont richement enluminées et nous montrent un art savant et raffiné[3].

Sous le règne de catholicos cultivés, comme saint Nerses le Gracieux et les autres membres de sa famille qui lui succédèrent, ou le catholicos Kostandin Bartzrberdtsi, Hromkla est un foyer de culture important qui attire les vardapets de la Cilicie et de la Grande Arménie. Des copistes fort habiles y travaillent, ils copient les œuvres anciennes et nouvelles et les enlumineurs les plus réputés ornent ces manuscrits.

Les monastères dont le nom revient le plus souvent dans les mémoriaux sont Mlidj, lieu de sépulture des seigneurs de Paperon; Akner fondé par le roi Léon II, où vécut pendant quelques années l'évêque Jean, frère de Hethum II; Grner renommé surtout sous l'hygouménat de ce même évêque Jean. Enfin, Skevra et Drazark dont nous parlerons plus longuement car c'est là que furent copiés deux des manuscrits que nous étudions, les évangiles n[os] 1635 et 16 de Venise.

*Le monastère de Skevra* se trouve près de la forteresse importante de Lambron, au débouché des portes ciliciennes du Taurus[4]. Cette position stratégique de tout premier ordre avait été déjà reconnue par les Byzantins qui y avaient construit une forteresse; lorsque le nakharar Ochin, quittant la province de Gantzak vint en Cilicie, Abulgharip Ardzruni, le gouverneur de Tarse et Mopsueste, lui céda la forteresse de Lambron qui devint son

1. H. Habeschian, *Ein im Auftrage des Königs Leo III abgeschriebenes Psalterium* (en arm.), Vienne, 1922.
2. New York, Bibliothèque Pierpont Morgan n° 740. Cf. F. Macler, *Quelques feuillets épars d'un tétra-évangile arménien*, dans *Revue des Études Arméniennes*, Paris, 1926, t. VI, p. 169-176; Belle da Costa Greene and Meta Harrsen, *Exhibition of illuminated manuscripts*, New York, 1934.
3. Alichan, *Sissouan* (en arm.), Venise, 1885, p. 144-147.
4. *Ibid.*, p. 97-112.

fief héréditaire. Les Byzantins reconnurent cette cession et conférèrent à Ochin le titre de sèvastos, titre qui fut renouvelé pour chacun de ses successeurs. L'attachement de la maison de Lambron à Byzance fut une des causes de la rivalité avec la famille régnante des Rubinians, et des luttes qui durèrent plus d'un siècle et demi. Les dissensions prirent fin seulement lorsque Hethum épousa la reine Zabel, fille du roi Léon, et accéda au trône en 1220.

La dynastie d'Ochin était une famille très cultivée. Les mémoriaux des manuscrits nous font connaître l'intérêt qu'Ochin portait aux lettres, et le soin avec lequel il éleva ses fils Hethum et Nerses en est une preuve évidente. Nous parlerons un peu plus loin de ce dernier, l'illustre évêque de Lambron, mais Hethum lui-même qui succéda à son père est appelé « un homme très savant et grand écrivain[1] ». Il avait été fait prisonnier par le roi Léon II et, lorsqu'il fut libéré, il se retira au monastère de Drazark. En 1210, il fut envoyé par le roi Léon auprès du Pape et de l'empereur Othon afin de demander une couronne pour Ruben, petit-fils du roi, et on rapporte que pendant toute la traversée il passa son temps à traduire du latin un ouvrage sur les papes. Ce goût des lettres se retrouve parmi les princesses de cette famille. Keran, la femme de Léon II, qui avait fait écrire un bel évangéliaire (Jérusalem n° 2563) était la fille de Hethum IV, prince de Lambron, sa sœur Alidz, femme du sénéchal du roi de Chypre, fait copier un évangéliaire vers 1310-1312, à un des meilleurs scribes de cette époque[2].

Etant donné la culture des seigneurs de Lambron, la protection qu'ils accordaient aux écrivains, comme aux artistes, il n'est point étonnant que le monastère de Skevra ait brillé d'un éclat tout particulier surtout sous le règne de saint Nerses de Lambron. Sa fondation semble remonter à l'époque byzantine. La grande église du monastère, consacrée à la sainte Vierge, avait probablement été construite ou du moins restaurée par Ochin II, père de saint Nerses de Lambron. La chapelle date du règne de Hethum, frère de saint Nerses; elle avait été ornée de peintures[3].

Nerses de Lambron était né en 1153. A peine âgé de douze ans il alla à Hromkla, auprès de saint Nerses le Gracieux, et y reçut sa première instruction. Il fut ordonné prêtre en 1168 et archevêque en 1173. Le catholikos le nomma évêque de Lambron et de Tarse et supérieur du monastère de Skevra. Bien que d'une grande jeunesse, Nerses s'était montré digne de ces hautes fonctions par ses œuvres. Il connaissait fort bien le grec et le latin et à côté de ses écrits personnels, comme l'explication de la messe, les commentaires des proverbes et des psaumes, nous trouvons des traductions dont les plus importantes sont les commentaires de l'Apocalypse d'André de Crète, les épitres de Barnabas. Sa vie ne fut pas uniquement celle d'un érudit; il fut chargé de missions auprès de l'empereur d'Allemagne et des évêques occidentaux, à la cour de l'empereur de Byzance et auprès du prince d'Antioche. A Skevra même il forma toute une pléiade d'élèves qui lui font honneur: Georg de Skevra l'accompagna auprès de l'empereur d'Allemagne en 1190; Samuel nous est connu surtout par sa biographie de saint Nerses; Khatchatur écrit une Lamentation en vers à la mort de son maître; mais celui qui, par son savoir, excellait tous les élèves était Grigor de Skevra. Cette première génération fut suivie d'autres vardapets qui sans être les élèves immédiats de Nerses, continuaient dans la voie tracée par lui. Mentionnons Georg de Skevra, l'auteur des Commentaires d'Isaïe et des Actes des Apôtres; Mkhithar qui, à cause de sa connaissance du mongol, fut choisi par le roi Hethum pour l'accompagner auprès du khan;

1. Alichan, *Sissouan*, p. 81.
2. *Ibid.*, p. 85.
3. *Ibid.*, p. 97.



une dizaine d'années plus tard, en 1263, il fut envoyé en mission auprès du légat du pape, l'archevêque de Tyr. Vers la fin du XIII[e] siècle nous trouvons Stephannos Goyneritsants, copiste de talent.

Comme on le voit, Skevra fut un centre important, non seulement du vivant de saint Nerses de Lambron, mais aussi après sa mort. A côté des scribes dont les copies se distinguent par la pureté du texte et la beauté de l'écriture, travaillent des peintres, dont nous verrons les travaux plus loin, et aussi des orfèvres. De tous les trésors qui ornaient les églises un seul nous est parvenu, un reliquaire en argent doré, offert, en 1293, à l'église du Saint Sauveur par le catholicos Kostandin, œuvre d'une grande finesse[1].

*Le monastère de Drazark* se trouvait dans la région de Sis; son emplacement exact n'est plus connu[2]. Il est mentionné pour la première fois au début du douzième siècle, mais comme on sait que peu de temps après il fut restauré par Thoros I, il se peut qu'il ait été fondé plus tôt. Le renom de Drazark coïncide avec l'arrivée de Georg vardapet, surnommé Meghrik, originaire de la province de Vaspurakan, élève de Grigor Vkayaser et déjà réputé pour son savoir. Après sa mort, en 1114, son œuvre est poursuivie par son condisciple Kirakos qui écrit la règle du monastère, et par d'autres supérieurs dont quelques-uns comptent parmi les hommes les plus cultivés de leur époque. Drazark devient le siège de l'archevêque de Sis.

Après la première restauration, des travaux y furent faits, en 1169, par Thoros II. Plusieurs membres de la famille princière et les rois eux-mêmes demandaient à y être enterrés et Drazark devint ainsi le lieu de sépulture officiel de la dynastie régnante. Parfois des princes se retiraient à Drazark: nous avons mentionné Hethum, seigneur de Lambron; près d'un demi-siècle plus tard, de 1241 à 1275, le prince Barsegh, frère du roi Hethum, dirige les affaires du monastère. Le même privilège d'être inhumé à Drazark est recherché aussi par des prélats ou des catholicos illustres comme Grigor Tghay, de la famille des Pahlavunis et Kostandin Bartzrberdtsi.

L'intérêt particulier que princes et prélats portaient à ce monastère, joint à la valeur des supérieurs, devait créer un milieu favorable aux études. Il ne semble pas, pourtant, que les moines de ce monastère aient eu une activité littéraire aussi grande que ceux de Skevra. Bien des manuscrits écrits à Drazark nous sont parvenus, mais on trouve parmi eux très peu d'œuvres personnelles. Le manuscrit le plus ancien qui y ait été copié, date de 1113. Nous aurons l'occasion d'en parler longuement au chapitre suivant[3]. Peu d'œuvres importantes semblent y avoir été exécutées dans la suite, mais au XIV[e] siècle un des meilleurs peintres de la Cilicie, Sargis Pidzak, y travailla. On a pensé que toute son activité s'était exercée dans ce monastère, mais des dix-huit manuscrits que nous connaissons, soit directement soit par les mentions qui en ont été faites, seul l'évangéliaire de Venise provient, d'une manière certaine, de Drazark. Sept manuscrits ont été écrits à Sis, un à Skevra, d'autres ne renferment pas d'indication précise. Il semblerait que Sargis résidait à Sis et non pas à Drazark. Comme les liens les plus étroits rattachaient ce monastère à la capitale du royaume, Sargis, copiste renommé dans cette ville, a pu être invité à Drazark pour y copier et illustrer un évangile, tout comme il avait été appelé, quelques années plus tôt, à Skevra.

1. Alichan, *Sissouan*, p. 107-112; A. Carrière, *Inscriptions d'un reliquaire arménien de la collection Basilewski*, dans *Mélanges orientaux*, Paris, 1883, p. 169-213.
2. Alichan, *Sissouan*, p. 230-236.
3. J. Strzygowski, *Kleinarmenische Miniaturmalerei. Die Miniaturen des Tübinger Evangeliars MK XIII,1 vom J. 1113*, Tübingen, 1907.

*
* *

L'ancien et le nouveau royaume d'Arménie formaient, comme on l'a vu, deux unités distinctes au point de vue politique et géographique. Mais ces barrières, d'ordre extérieur, n'avaient pas suffi pour rompre tout lien entre les habitants des deux régions: l'unité nationale fut maintenue grâce à l'Église.

Pendant la période de troubles et de désorganisation qui suivit la conquête seldjoukide, il y eut parfois plusieurs catholicos qui régnaient en même temps dans des centres différents, mais l'ordre finit par être rétabli et le catholicos résidant en Cilicie fut reconnu comme le chef suprême de l'Église.

Examinons brièvement quelques-unes des conséquences de cet état de choses. Les évêques devaient être ordonnés par le catholicos. Il est fort probable que pendant les invasions, lorsqu'il était tout à fait impossible de voyager, plusieurs évêques réunis pouvaient faire une nouvelle ordination, mais d'une manière générale les prêtres de la Grande Arménie, ou ceux des colonies arméniennes en territoire étranger, se rendaient en Cilicie pour être ordonnés des mains du catholicos. Les historiens nous ont conservé le souvenir de plusieurs voyages de cet ordre; un des plus intéressants est le récit que l'historien Stephannos Orbelian, évêque de Siuniq, fait de sa propre ordination [1]. Un autre événement qui nécessitait un voyage en Cilicie était l'élection du catholicos. Là encore la règle n'était pas absolument rigide et, si les délégués de la Grande Arménie et des autres provinces étaient empêchés de prendre part en personne à l'élection, ils envoyaient leur assentiment. Il ressort des écrits des historiens que l'élection n'était pas valide tant qu'on n'avait pas l'approbation des chefs des quatre principaux sièges épiscopaux de la Grande Arménie, à savoir Ani ou Pdjni, Haghbat, Tathev et Artadz. Mais nous avons aussi des récits d'élections auxquelles assistaient des représentants venus de toutes parts; les historiens donnent le nom de «réunion mondiale» (achkharhagumar) à ces assemblées.

Les membres du clergé se réunissaient aussi en Cilicie pour les Conciles. Pour celui de l'an 1179, en dehors des neuf évêques de Cilicie, les personnes suivantes étaient venues à Hromkla: le catholicos des Aghuans, l'archevêque d'Ani, les évêques de Tiflis, Siuniq, Dwin, Nakhitchevan, Kars, Bznuniq, Manaskert, Taron, Dzophq, Zarevand et Salmast. Il y avait aussi les évêques de Syrie et de Mésopotamie et des «pères et vardapets, prêtres et religieux», qui ne sont pas nommés séparément et parmi lesquels figuraient sans doute les supérieurs des principaux monastères de la Grande Arménie [2].

Lorsque le catholicos convoquait une assemblée, non plus pour discuter des problèmes touchant au dogme, mais pour décider des réformes à introduire dans l'église, il se contentait de communiquer les décisions, qui avaient été prises, aux évêques et prêtres de la Grande Arménie et de demander leur avis. Ainsi, vers 1243, une importante délégation, à la tête de laquelle se trouvait un vardapet de la Grande Arménie, l'historien Vardan, partit de Hromkla et se rendit auprès des évêques de Karin, Ani, Pdjni, Hanberd, Haghbat et d'autres, auprès des supérieurs des monastères de Sanahin, Getik, Haghardzin, Ketcharu, Havuthar, Ayrivanq, Hovhannu vanq, Saghmosavanq, Horomos et des monastères qui se trouvaient tout autour. Les délégués demandèrent aussi l'approbation du catholicos des Aghuans, de l'évêque Hohannes appelé Twetsi, du célèbre vardapet Vanakan, et celle des princes qui régnaient dans ces régions [3].

1. Steph. Orbelian, *Histoire*, p. 227-228.
2. Mgr. Malachia Ormanian, *Azgapatum* (en arm.), Constantinople, 1912, t. I, p. 1467-1468.
3. *Ibid.*, t. II, p. 1635-1636.



Plus encore que par ces voyages, les échanges fructueux se produisaient entre les deux régions, grâce au séjour que faisaient de jeunes moines auprès de vardapets renommés. Il serait trop long d'énumérer ici tous les noms qui nous sont parvenus, en grande partie grâce aux mémoriaux des manuscrits; il suffit de rappeler que nous trouvons des prêtres de la Cilicie dans la province de Siuniq, aux monastères de Tathev, de Glatzor, auprès des vardapets Mkhitar Goch et Vardan l'historien. Ces maîtres étaient à leur tour invités en Cilicie et y séjournaient parfois quelques années formant de nouveaux élèves. Vardan, entre autres, demeura longtemps à Hromkla. Les moines de la Grande Arménie venaient aussi dans les monastères de la Cilicie, ou auprès du catholicos, et ils retournaient chez eux après avoir copié des ouvrages anciens dont leur monastère ne possédait plus d'exemplaires, ou les œuvres nouvelles des vardapets ou prélats de la Cilicie. Vardapets et évêques reçoivent des cadeaux des rois et des catholicos, qui des manuscrits enluminés, qui des rideaux d'autel et des vêtements sacerdotaux, qui des objets du culte. Mentionnons un exemple, entre plusieurs. En 1282, Ter Hayrapet, évêque de Siuniq, revint au monastère de Tathev rapportant avec lui une couverture d'autel faite de la soie impériale de Byzance et travaillée admirablement par les artistes grecs; une croix d'or ornée de pierres précieuses; des calices de l'argent le plus pur et d'autres trésors encore qui lui avaient été offerts par le roi de Cilicie. Ainsi pénétraient dans les provinces de la Grande Arménie les œuvres exécutées en Cilicie, et parfois même, celles qui avaient été importées de Byzance [1].

Il faudrait mentionner encore l'arrivée continuelle, en Cilicie, des habitants des provinces du Nord. «Au début du treizième siècle, nous dit l'historien Kirakos, le pays se remplit d'une foule d'hommes: artisans ou gens sans métier», qui fuyaient l'invasion tartare [2].

Des échanges constants se faisaient donc entre les deux pays et nous constaterons l'importance de ces relations lorsque nous étudierons l'art qui s'est développé dans les différents centres. Nous comprendrons mieux comment certaines formes archaïques apparaissent en Cilicie à une époque assez avancée et inversement, de quelle manière les formules nouvelles ont pénétré dans les anciennes provinces.

1. Steph. Orbelian, *Histoire*, II, p. 181.
2. Kirakos vardapet, *Histoire*, p. 95.

## CHAPITRE I

# MANUSCRITS DE LA GRANDE ARMÉNIE DES XII^E ET XIII^E SIÈCLES

Les manuscrits composés dans les premiers siècles qui suivirent l'invention de l'alphabet arménien ne nous sont pas parvenus. Des inscriptions taillées sur la pierre montrent les progrès de la calligraphie, et quelques sculptures nous donnent une faible idée de l'art figuré de cette première période. Nous avons peine à suivre dans ses étapes successives cet art qui se révèle brusquement, au début du dixième siècle, par des œuvres d'une haute valeur artistique, mais de styles tout à fait différents, comme les sculptures de l'église d'Akhthamar et l'évangile de la reine Mlqé. Il nous est difficile d'expliquer aussi les divergences considérables qui existent entre les manuscrits illustrés de ce siècle. Une pareille étude sortirait d'ailleurs des limites du présent travail, mais nous ne pouvons guère aborder l'examen des manuscrits du douzième au quatorzième siècle sans dire quelques mots sur ceux des siècles précédents.

Le premier codex daté est l'évangile de l'Institut Lazareff de Moscou, écrit en 887 dans la province de Vanand. Des arcades très simples, composées de quelques bandes de couleur, entourent la lettre d'Eusèbe à Carpianos et les tables des canons[1]. Le second est l'évangile offert par la reine Mlqé, femme du roi Gagik Ardzruni, au monastère de Varag, en 902[2]. Les portraits des évangélistes et la scène de l'Ascension exécutés dans un style impressioniste, plein de vigueur, les arcades décoratives dont quelques-unes sont ornées d'une scène de chasse au crocodile, certaines de poulpes et d'autres bêtes, placent ce manuscrit au premier rang des œuvres de l'Orient chrétien. Les autres manuscrits du dixième siècle[3] qui nous sont parvenus n'ont pas ces qualités artistiques et il faut attendre jusqu'à la fin du siècle pour retrouver, avec l'évangile nº 229 d'Etchmiadzin, une œuvre

1. G. Khalatiants, *Évangile traduit en langue arménienne ancienne et écrit en l'an 887.* Moscou, 1899.

2. Venise, Bibl. des PP. Mekhitaristes, nº 1400; voir M. Bodurian, *Ornements de l'Évangile de la reine Mlqé.* Publié sur le voeu exprimé par le P. Alichan à l'occasion du millénaire du manuscrit: 909-1902. Venise, 1902; F. Macler, *Notices des manuscrits arméniens vus dans quelques bibliothèques de l'Europe centrale,* dans *Journal asiatique.* Paris, 1913, pp. 574-577; Kurt Weitzmann, *Die Armenische Buchmalerei des X und beginn. XI Jhr.*, Bamberg, 1933, pp. 4-8, pl. I-III.

3. Évangile dit des Traducteurs, de l'an 966; voir F. Macler, *Rapport sur une mission scientifique en Arménie russe et en Arménie turque (Juillet-Octobre 1909).* Paris, 1911, pp. 115-125, fig. 22-26. Ce manuscrit, autrefrois à la bibliothèque des PP. Antonians à Ortakeuy, près de Constantinople, se trouve maintenant aux États-Unis, au Walters Art Gallery de Baltimore. – Jérusalem, Bibl. du Patriarcat Arménien, nº 2555; voir J. Strzygowski, *Ein zweites Etschmiadzin Evangeliar*, dans *Huschardzan. Festschrift aus Anlass des 100-järigen Bestandes der Mechitaristen-Kongregation in Wien (1811-1911) und des 25 Jahrganges der philologischen Monatsschrift «Handes Amsorya»* (1887-1911). Vienne, 1911, pp. 344-352, pl. I-III. – Vienne Bibl. des PP. Mekhitaristes, nº 697; voir F. Macler, *Miniatures arméniennes. Vie du Christ, peintures ornementales* (Xe au XVIIe siècle). Paris, 1913, pl. I-VIII; Id., *Notices des manuscrits*, pp. 103-108; A. Merk S. J., *Die Miniaturen des armenischen Evangeliars nº 697 der Wiener Mechitaristen Bibliothek*, dans *Monumenta armeniologica.* Vienne, 1927, pp. 162-168, pl. I, II.

de valeur[1]. Les mémoriaux ont conservé les noms de plusieurs monastères où l'on copiait les textes, mais les copistes arméniens ne travaillaient pas seulement dans leur propre pays. En 909, un certain Thuthayel écrit et enlumine, à Constantinople, l'évangile connu sous le nom d'«Evangile rouge[2]». Plus tard, d'autres travaillent à Andrinople, à Alexandrie[3]. Ces copistes ont sans doute contribué à introduire en Arménie des éléments empruntés à l'étranger et, inversement, ils ont pu propager au loin l'art de leur pays.

Laissant de côté l'étude stylistique, considérons la composition des manuscrits illustrés du dixième siècle. Un premier point à observer, c'est que le texte n'est accompagné d'aucun ornement. La régularité des lettres, la disposition harmonieuse de la page, les rapports entre les lignes et les interlignes constituent la seule beauté de ces feuillets. Les dessins tracés dans les marges de quelques manuscrits sont des additions tardives[4]. Les titres des évangiles eux-mêmes sont simplement écrits dans la marge supérieure avec des caractères légèrement plus petits que ceux du texte. Toute l'ornementation, souvent d'une grande richesse, est reléguée dans un cahier distinct, placé au début du manuscrit. Des arcades en plein cintre entourent la lettre d'Eusèbe à Carpianos et les tables de concordance; un ciborium, plus rarement une grande croix ornée s'ajoutent à ces premiers feuillets. Des représentations figurées, plus ou moins nombreuses, prennent place aussi dans ce cahier liminaire. Le cycle le plus étendu comprend: les portraits des évangélistes; celui du Christ ou de la Vierge trônant; les épisodes importants de la vie de Jésus; le sacrifice d'Abraham.

Dès la fin du dixième siècle, le décor commence à s'introduire dans le corps du volume. Dans l'évangile de Jérusalem n° 2555, l'index qui précède chaque évangile est écrit sous une arcade décorative. Les progrès sont plus ou moins rapides selon les régions, mais au début du onzième siècle, nous voyons déjà avec l'évangile n° 1400 de Venise, connu sous le nom d'évangile de Trébizonde, un type très évolué[5]. Des têtes de chapitres sont placées au début des évangiles; le texte est réparti en leçons, chacune d'elle commence par une initiale ornée et elle est accompagnée d'un motif décoratif dessiné dans la marge. Les miniatures de pleine page figurant des scènes évangéliques ont été détachées du manuscrit à une date récente, et il est fort probable qu'elles faisaient partie du cahier liminaire, avec les tables des canons; mais les portraits des évangélistes sont placés en regard de la page initiale de leur évangile[6]. Un peu plus tard, dans le bel évangéliaire

1. G. Strzygowski, *Das Etschmiadzin Evangeliar. Byzantinische Denkmäler*, Bd. I. Wien, 1891; F. Macler, *L'évangile arménien.* Édition phototypique du manuscrit n° 229 de la bibliothèque d'Etchmiadzin. Paris, 1920; S. Der Nersessian, *The date of the initial miniatures of the Etchmiadzin Gospel*, dans *The Art Bulletin*, vol. XV, n° 4, pp. 327-360; K. Weitzmann, *Armenische Buchmalerei*, pp. 8-16, pl. IV.

2. Ce manuscrit se trouvait autrefois au village de Medzchen, il a été transféré à Etchmiadzin pendant la guerre, voir Mgr. Garegin Hovsephian, *L'évangile de Dzghruth* (en arm.) dans *Ararat*, 1898, p. 519 sqq.; Id, *Le miniaturiste Ignatios* (en arm.) dans *Sion*, 1933, p. 313. Le feuillet du mémorial faisait partie de la collection du P. Khatchik Tatian, voir Mgr. G. Hovsephian, *Album de paléographie* (en arm.). Vagharchapat, 1913, p. 22 note 35, pl. XVI.

3. Venise, Bibl. des PP. Mekhitaristes, n° 887, écrit à Andrinople en 1007, voir P. Sarghissian, *Catalogue* (en arm.). Venise, pp. 510-518; K. Weitzmann, *Armenische Buchmalerei*, pp. 17-19, pl. IX, X. - Etchmiadzin n° 257/288, évangile écrit à Alexandrie en 1099 par le copiste Aharon, voir Mgr. G. Hovsephian, *Album de paléographie*, p. 194 note 57.

4. S. Der Nersessian, *The date of the initial miniatures*, p. 330-333.

5. P. Sarghissian, *Catalogue*, p. 477-486; K. Weitzmann, *Armenische Buchmalerei*, p. 19-23, pl. XI-XIV.

6. Les miniatures détachées sont cataloguées sous le n° 1925. Les portraits qui demeurent dans le manuscrit sont ceux de Luc et de Jean.



illustré pour le roi Gagik de Kars, Jérusalem n° 2556, les miniatures s'introduisent dans le texte même[1].

Le décor se modifie aussi. Quelques manuscrits conservent encore l'arc en plein cintre dégagé, mais le plus souvent celui-ci est inscrit dans un rectangle orné de motifs végétaux ou géométriques. L'architrave et la bande reliant les colonnes se prolongent et supportent un arbre, ou une forme florale conventionnelle. Les têtes de chapitres imitent souvent le décor des canons: un arc inscrit dans un rectangle est dessiné dans la partie supérieure de la page. Parfois, l'arc découpe le rectangle et le titre est écrit dans cet espace vide.

Ce système décoratif rappelle dans son ensemble celui qui était employé depuis longtemps par les artistes de l'Orient chrétien, mais les ornements marginaux, placés au début des leçons, appartiennent en propre à l'Arménie. Dès le sixième siècle nous voyons, il est vrai, avec l'évangile syriaque de Paris, n° 33, des dessins dans les marges du texte; mais ceux-ci se rattachent à une autre tradition car ils ne sont pas subordonnés à la répartition en leçons[2]. De même, les miniatures marginales des manuscrits byzantins n'obéissent pas à la division du texte en péricopes. Seuls les évangiles liturgiques pourraient être rapprochés de nos manuscrits, mais là encore leur illustration ne suit pas la méthode rigoureuse établie par les copistes arméniens.

Les manuscrits qui font l'objet immédiat de cette publication sont d'un nombre restreint. Le champ de nos recherches ne s'est pas limité à ceux-là; il s'est étendu à tous les manuscrits arméniens, connus jusqu'à présent, et à de nombreuses œuvres, encore inédites, que nous avons pu voir à Venise et dans d'autres bibliothèques. Nous commencerons notre étude par trois évangéliaires. Le premier ne renferme pas d'indications de date ou de provenance, mais nos analyses nous ayant fourni des indices suffisants pour le situer, nous avons cru pouvoir l'inclure dans ce chapitre consacré à la Grande Arménie.

MANUSCRIT N° 196 (106)[3]. Tétraévangile composé de 279 feuillets mesurant 15,5 × 23,5 cm. Les cahiers sont numérotés, à partir du second, par les lettres ա (a) à ր (r) écrites dans la marge inférieure du premier et dernier feuillet. Le foliotage est de date récente; les chiffres sont estampillés dans l'angle supérieur du recto. Les feuillets qui se trouvent respectivement entre les folios 66 et 67, 103 et 104, 145 et 146 n'ont pas été numérotés, tandis que le numéro 5 a été mis deux fois.

Dans sa forme actuelle le manuscrit renferme deux parties de date différente. La plus ancienne est en parchemin, elle comprend les folios 1 à 196, 202, 204 à 208. Le texte est écrit en petit erkathagir (onciale) anguleux, assez régulier, sur deux colonnes de 21 lignes. Les initiales des leçons sont simples, pareilles à celles des autres versets. La première page des évangiles de Matthieu et de Marc, et la première ligne de Luc sont d'une onciale plus grande et arrondie; l'initiale du début est ornée. Il n'y a pas d'ornement marginal au commencement des évangiles, mais de petits motifs sont dessinés au début des leçons.

La fin de l'évangile de Luc, à partir du folio 196 (à l'exception des feuillets déjà

1. Mgr. Mesrop, *L'évangile du roi Gagik* (en arm.), dans *Ararat*, 1910, pp. 332-331 (lege 341). La plupart des miniatures, des pages des canons ont été reproduites par A. Tchobanian, *La Roseraie d'Arménie*, t. III, Paris, 1929.

2. G. Millet, *Recherches sur l'iconographie de l'évangile*, Paris, 1916, pp. 4,70. On voit aussi un oiseau dans une marge.

3. P. Sarghissian, *Catalogue*, pp. 467-474.

signalés), et tout l'évangile de Jean ont été remplacés à une époque assez tardive par des feuillets de papier. Le texte, en bolorgir (cursive), est sur deux colonnes de 23 lignes. Chaque leçon commence par une initiale ornée et elle est accompagnée d'un ornement marginal. Un motif plus important a été dessiné dans la marge de la première page de l'évangile de Jean. Le texte ne comporte pas de lacunes.

La reliure de cuir brun foncé, collé sur des plaques de bois, est ornée d'une croix et de motifs décoratifs faits au moyen de petits trous. Ella a été faite, selon toute probabilité, lorsqu'on a remplacé les feuillets manquants.

Le manuscrit se compose de la manière suivante:

| | |
|---|---|
| fol. 1 r et v | – Lettre d'Eusèbe à Carpianos |
| fol. 2 à 5a, r | – Tables des canons |
| fol. 5a, v | – Mémorial |
| fol. 5b, r à 86 v | – Evangile selon saint Matthieu |
| fol. 86 v | – Notice sur l'évangile et mémorial |
| fol. 87 à 135 | – Évangile selon saint Marc |
| fol. 135 v à 136 v | – Notice sur l'évangile de saint Marc et extraits de l'Histoire ecclésiastique d'Eusèbe |
| fol. 137 à 214 | – Évangile selon saint Luc |
| fol. 214 v | – Portrait de Jean et Prochoros |
| fol. 215 à 275 | – Évangile selon saint Jean |
| fol. 274 | – Mémorial de l'an 1655 |

Le mémorial principal étant perdu, nous ne connaissons ni la date ni la provenance de cet évangéliaire; seuls les noms du copiste et du peintre nous sont conservés. A la fin de la lettre à Carpianos, au fol. 1 v, une inscription de la même écriture que le texte porte: «Jésus, espoir de tous, aie pitié de Khatchatur, prêtre indigne et grand pécheur. Amen» (pl. II, 2). Au fol. 4 v, sous la table des canons, une autre main a écrit: «Veuillez mentionner dans le Seigneur, Vard, le peintre» (pl. V, 8). Le nom de Khatchatur se retrouve au folio 86 v, à la fin de la notice sur l'évangile selon saint Matthieu: «Par l'intercession de ce saint évangéliste, Christ, aie pitié de celui qui a écrit ceci, du pécheur Khatchatur, mauvais moine[1]».

Les autres mémoriaux, d'une date plus tardive que la copie du texte, jettent quelques lumières sur l'histoire du manuscrit. Un certain Ephrianos, fils de Vardan et petit-fils d'Astwadzatur, en devient le possesseur pendant la triste époque où les Mongols augmentaient les tributs et persécutaient les Arméniens. Il le donne à l'église de la Sainte Vierge. Le nom de la ville a été gratté[2]. Bien qu'il n'y ait pas de date, l'allusion aux mauvais traitements infligés par les Mongols induit à penser que ce mémorial a été écrit vers le milieu du treizième siècle. En 1655, le manuscrit tombe entre les mains de Murat, fils de Khochiar, mais le court mémorial dans lequel ce nouveau possesseur est nommé ne renferme pas d'indication de lieu[3]. Sur les feuillets blancs, à la fin de l'évangile, quelqu'un a griffonné les dates 1659 et 1661. Une lettre du 27 février 1800, écrite par le père Hovhannes, a été collée à l'intérieur de la plaque supérieure. Elle nous apprend que le manuscrit se trouvait alors à Erzeroum et que le possesseur désirait le vendre, ou l'échanger contre une Bible ou une Histoire d'Arménie en trois volumes. Cette demande fut sans doute agréée car une notice, placée au dessous de la lettre, indique qu'au mois

1. Voir Appendice I.
2. *Ibid.*
3. *Ibid.*



d'octobre 1801 des membres de la congrégation des Mekhitharistes, qui se trouvaient à Constantinople, envoyaient le manuscrit à Venise[1].

Comme on le voit, les renseignements sont assez maigres et ne nous fournissent pas d'indices suffisants pour préciser soit la date, soit la provenance de cet évangéliaire. Les noms du peintre et du copiste sont des noms trop répandus pour nous permettre, à eux seuls, de situer le manuscrit. Nous devons chercher des données dans le texte et l'illustration.

Le petit erkathagir anguleux paraît déjà dans le manuscrit n° 988 d'Etchmiadzin, daté de l'an 1045[2]. Il y est plus régulier mais les caractères, surtout la lettre յ d'une forme peu habituelle, rappellent beaucoup ceux de l'évangile de Venise. L'erkathagir anguleux est employé pendant tout le cours du siècle suivant; à partir du milieu du treizième siècle il fait place à la cursive. D'après la paléographie on pourrait donc placer la copie entre le onzième et le milieu du treizième siècle; ce terminus a quo se trouve d'ailleurs confirmé par le mémorial, postérieur à la copie du texte, dans lequel sont rappelées les persécutions des Mongols.

Si l'on fait exception des portraits de Jean et de Prochoros dessinés sur le feuillet de papier, le manuscrit ne renferme qu'un décor ornemental: les arcades de la lettre à Carpianos et des tables des canons; les têtes de chapitres des quatre évangiles; des ornements marginaux. Il est difficile de savoir si, à l'origine, des portraits des évangélistes figuraient dans le manuscrit, car ceux-ci sont peints souvent sur des feuillets simples ajoutés au cahier; ils auraient donc pu être arrachés, ou se perdre, sans laisser de traces.

*Lettre d'Eusèbe à Carpianos.* L'arcade initiale est dessinée au recto; la fin de la lettre à Carpianos, rejetée au verso, se trouve ainsi en regard de la première table des canons (pl. II). L'effet décoratif de cette double page est moins agréable que celui des feuillets suivants, où les tables de concordance se font face deux par deux (pl. III à V). Les lignes pleines de la lettre forment, en effet, une tache différente des colonnes où sont alignés les numéros des versets, et il en résulte un certain déséquilibre de la composition.

Dans les manuscrits les plus anciens, tels l'évangile de l'Institut Lazareff de Moscou, celui de la reine Mlqé et le fragment n° 697 de la Bibliothèque des Pères Mekhitharistes de Vienne, la décoration commence aussi à la première page, ce qui est le procédé logique, mais la lettre remplit trois arcades[3]. De ce fait, la deuxième et la troisième pages, qui se font face, ont un décor analogue et l'harmonie de l'ensemble est conservée. Un peu plus tard, lorsque l'onciale devient plus petite, le texte entier de la lettre tient sur deux pages; mais les miniaturistes continuent à placer l'arcade initiale sur la première page du livre. Ainsi dans l'évangile d'Etchmiadzin n° 229, dans ceux de Jérusalem n° 1924 et 2555, la fin de la lettre fait face à la première table des canons[4]. A partir du douzième siècle, les artistes, soucieux de composer chaque fois un tableau harmonieux, commencent l'ornementation par le verso du premier feuillet et placent sur des pages opposées les deux moitiés de l'épître.

Par sa disposition générale l'évangéliaire de Venise se rattache au groupe intermédiaire de la fin du dixième et du commencement du onzième siècle, mais la ressemblance avec ces œuvres paraît moins proche lorsqu'on considère le décor lui-même. Les arcades

1. Voir Appendice I.
2. Mgr. G. Hovsephian, *Album de paléographie*, p. 192, note 50-51, pl. XLVIII.
3. Khalatiants, *Évangile écrit en l'an 887*. – Venise n° 1400; voir Boduuian, *Évangile de la reine Mlké*, pl. I-III. – Vienne n° 697; voir Macler, *Miniatures arméniennes*, pl. I et II, fig. 3.
4. Etchmiadzin n° 229; voir Macler, *L'Évangile arménien*, pl. I. – Jérusalem n° 1924, photographies communiquées par MM. Kirsopp Lake et Robert Blake. – Jérusalem n° 2555; voir Strzygowski, *Ein zweites Etschmiadzin Evangeliar*, p. 346

sont formées d'un arc en plein cintre, ou légèrement surbaissé, s'ouvrant dans un rectangle et supporté par deux colonnes. Aux trois premières pages l'arc est tangent au rectangle (pl. I, II); aux feuillets suivants, il reste un espace au-dessus de l'arc, soit parce que celui-ci est surbaissé, soit parce que le rectangle est plus haut (pl. III à V). L'arc est un simple filet sauf dans les deux dernières tables où l'artiste a peint une bande assez large, mais seul le galon extérieur qui figure l'extrados repose sur le chapiteau. Le champ du rectangle est meublé par des motifs géométriques ou par des plantes schématisées. Des oiseaux, affrontés, s'abreuvant, ou aux cous entrelacés, occupent le vide semicirculaire; au folio 1, celui-ci est garni par un motif géométrique, comme s'il s'agissait d'un tympan (pl. I). Des bandes, peintes en teintes plates, figurent les colonnes; les chapiteaux sont formés par des blocs arrondis ou rectangulaires, parfois par l'enlacement du filet du cadre avec celui qui dessine l'arc. Les bases ont les contours les plus variés.

Ces arcades diffèrent de celles qu'on voit d'habitude. Signalons tout d'abord l'absence de la bande transversale, dessinée au-dessous des colonnes dans les manuscrits arméniens aussi bien que dans la plupart des manuscrits byzantins. Cette bande a été omise dans l'une des miniatures de l'évangile de l'Institut Lazareff de Moscou, dans quelques œuvres byzantines du onzième siècle et même avant cette date, dans plusieurs tables des canons de l'évangile de Rabula[1]. Cette omission est probablement conforme à l'usage ancien car elle contribue à donner une image plus fidèle des portiques architecturaux.

La forme de l'arcade ne ressemble ni à celles du dixième siècle ni au modèle communément employé dès la seconde moitié du onzième siècle. Le seul autre exemple qui nous soit connu est celui de l'évangéliaire n° 141 (102) de Venise qu'on peut dater de la fin du douzième siècle[2]. Mais ce type d'arcade sert parfois de cadre aux portraits d'évangélistes, remplaçant l'arc en plein cintre des manuscrits du dixième siècle. On en trouve des exemples dans l'évangile de Tübingen MA XIII, 1 de l'an 1113; dans le n° 961 de Venise, écrit au monastère de Horomos près d'Ani, en 1181; dans l'évangile du monastère des Thargmantchats, de l'an 1202[3]. Au treizième siècle, dans les évangiles de Haghbat et de Munich, le contour de l'arc est modifié, mais, dans l'ensemble, ces cadres se rattachent au même type[4]. Parfois l'arcade renferme une grande croix[5].

Les Byzantins connaissent aussi cette forme de cadre; ils la dessinent dans les manuscrits le plus souvent autour des portraits[6]. Sur les stèles coptes, l'arc sous lequel

1. G. Khalatiants, *Évangile écrit en l'an 887*, Canon 1. – Ev. de Rabula: *Hautes Études, Millet*, C1387–1396.
2. P. Sarghissian, *Catalogue*, p. 450-55. Voir plus loin chapitre III. Cette forme d'arcade se trouve seulement aux folios 1 et 1 v, au dessus de la lettre à Carpianos.
3. Tübingen MA XIII, 1: J. Strzygowski, *Kleinarmenische Miniaturmalerei. Die Miniaturen des Tübinger Evangeliars MA XIII, 1 vom Jahre 1113 bezw. 893 n. Chr.* Tübingen, 1907, pl. VII, IX, X. – Venise n° 961 Cette forme d'arcade se trouve seulement au-dessus du portrait de Marc, au folio 100 v – Etchmiadzin n° 1058, évangile provenant du monastère des Thargmantchats; voir P. Garegin Hovsephian, *Notice sur quelques miniatures d'Etchmiadzin* (en arm.), dans *Ararat*, 1911, pp. 100–102. Le portrait de Matthieu a été reproduit par A. Tchobanian, *Roseraie d'Arménie*, t. III, p. 180.
4. Évangile de Haghbat de l'an 1211; voir Mgr. G. Hovsephian, *Un chef-d'œuvre de l'école de Haghbat* (en arm.) dans *Sion*, 1934, p. 308, fig. 6. – Munich, Cod. armen. I; voir Dr. E. Grätzl, *Drei armenische Miniaturen-Handschriften*, pl. IV, 2.
5. Collection Esmerian n° 1 (autrefois Coll. Margossian n° 21). Évangile écrit en 1201 au monastère d'Avag Vanq dans la province d'Erzeroum; voir A. Tchobanian, *Roseraie d'Arménie*, t. II, p. 319. – Feuillets du XIII[e] siècle reliés avec «l'Evangile rouge»; voir Mgr. G. Hovsephian, *Le miniaturiste Ignatios*, dans *Sion*, 1933, p, 315, fig. 15.
6. Voir les deux portraits de David dans un psautier du XI[e] siècle: Milan, Ambros. 54, *Hautes Études Millet*, C 362-363. – A. M. Friend, *The portraits of the Evangelists*, dans *Art Studies* t. 5, 1927, fig. 136–39, 144–47, 173–76.



se tient le personnage a la même forme[1]. On peut penser aussi aux portes d'iconostase ou à un côté de ciborium[2]. En Arménie, les arcs sculptés au sommet des niches, qui rompent la monotonie de la surface nue des murs, sont inscrits dans un cadre rectangulaire[3]. Les arcades aveugles du tambour de l'église de Geghard ou de Tigran Honents à Ani, où des oiseaux occupent l'ouverture de l'arc, rappellent tout particulièrement nos dessins[4].

Les chapiteaux et les bases des tables des canons, malgré des modifications importantes, offrent aussi une certaine parenté avec les exemples architecturaux. La forme des chapiteaux des folios 4 et 5, un coussinet posé entre des plaques rectangulaires (pl. V), est usitée assez souvent dans les églises, tout particulièrement pour les colonnettes décoratives des façades[5]. Les bases de ces colonnettes rappellent celles des folios 3 v et 4 (pl. IV), composées d'un coussinet et de tores ou de plaques rectangulaires. Aux folios 4 v et 5 (pl. V), les colonnes reposent sur une palmette renversée; de même à l'église du monastère de Khakho, la base des colonnettes qui encadrent la fenêtre est une palmette[6]. La forme de la fleur diffère de celle de notre manuscrit, mais la pensée est la même. Le motif d'entrelacs dessiné au-dessous d'autres colonnes (pl. III) imite les blocs de pierre dont la surface est décorée par un ornement de cet ordre[7]. Seules les bases du premier feuillet (pl. I), où la colonne semble sortir d'une coupe, n'offrent aucune analogie avec les formes architecturales. Mais, bien que leur origine puisse être recherchée dans l'art monumental, les arcades de notre manuscrit ont été dessinées dans un style purement ornemental. La transformation des formes architecturales en motifs décoratifs, l'absence de relief se voient déjà dans quelques œuvres du dixième ou onzième siècle, tels le fragment de Vienne n° 697, les évangiles n° 2555 et 1924 de Jérusalem, le n° 887 de Venise et le n° 5 de l'ancienne collection Sevadjian[8]; ces mêmes traits distinguent les manuscrits exécutés aux douzième et treizième siècles dans les provinces de la Grande Arménie. Dans le détail, les motifs de notre évangéliaire rappellent davantage ces miniatures plus récentes; ainsi les chapiteaux et les bases des colonnes des tables des canons de l'évangile de Horomos (Venise n° 961), ceux d'un évangéliaire écrit en 1201 au canton de Daranaghiq, dans la province d'Erzeroum, sont formés de coussinets disposés entre des plaques[9]. On y voit aussi les chapiteaux composés de lignes nouées ou entrelacées.

Le peintre Vard qui a illustré notre manuscrit a voulu composer un tableau avec les deux pages qui se font face. Cette recherche se manifeste dans le choix des motifs et, surtout, dans la manière dont les éléments sont disposés. Aux folios 2 v et 3 chaque page, prise isolément, paraît légèrement asymétrique car l'oiseau est perché seulement sur le chapiteau de la marge extérieure; mais l'harmonie apparaît si l'on considère les deux pages ensemble, car l'oiseau de l'une correspond à celui de l'autre (pl. II). Il a aussi le souci d'adapter les motifs à la forme de l'espace. Les paons des trois premières pages nous en offrent un bon exemple. Au folio 1 ils sont placés dans un champ rectangulaire, limité par l'ornement géométrique dessiné sous l'arc et par la première ligne du texte; aussi ces

1. O. Wulff, *Altchristliche und byzantinische Kunst*, Berlin, 1918, t. I, fig. 135, 136.
2. G. Sotiriou, *Guide du Musée Byzantin d'Athènes*, Athènes, 1932, fig. 10 et 11.
3. J. Strzygowski, *Die Baukunst der Armenier und Europa*, Vienne, 1918, fig. 242, 557, 564.
4. *Ibid.*, fig. 319, 321
5. *Ibid.*, fig. 327, 557.
6. *Ibid.*, fig. 327.
7. *Ibid.*, fig. 338, 350, 361, 453.
8. F. Macler, *Documents d'art arménien*, Paris, 1924, pl. I-XI.
9. Collection Esmerian n° 1 (ancienne coll. Margossian n° 21), fol. 8, 10. Les tables des canons n'ont pas été reproduites par A. Tchobanian.

oiseaux, aux courtes pattes, avec leur cou dressé et la queue qui s'allonge horizontalement, dessinent-ils presque une équerre (pl. I). Au folio suivant l'écriture commence avant la naissance de l'arc et laisse libre un segment de cercle peu profond (pl. II, 2). Ici deux paons se désaltérant à une coupe sont rapprochés au point de se toucher; le contour de leur corps trace une ligne arrondie, peu accentuée, qui suit la courbe de l'arc. Enfin, dans la troisième représentation les paons sont plus grands, leur queue s'abaisse et leur silhouette épouse parfaitement la forme de l'arc en plein cintre (pl. II, 3). La ligne imaginaire, qui va de la patte posée à terre à celle qui est levée et à la coupe, répète la même forme arquée.

*Têtes de chapitres.* Les deux premières sont des rectangles découpés par un petit arc outrepassé ou en plein cintre (pl. VI). Au folio 87 des lignes parallèles à celles du rectangle, tracées autour de l'arc, délimitent une bande en forme de Π. L'intitulé est écrit chaque fois dans le vide de l'arc. À la page initiale de Luc, un arc très étroit s'inscrit dans le rectangle; la bande inférieure du cadre se prolonge aux côtés (pl. VII, 12).

Les têtes de chapitres de Matthieu et de Marc rappellent le décor des tables des canons; l'arc qui s'ouvre dans le rectangle a un diamètre plus petit et il reste, des deux côtés, un champ à décorer. Ce type, déjà connu au onzième siècle, continue à être employé aux siècles suivants de préférence à celui où l'arc est aussi grand que le rectangle. Le fronton en forme de Π, suggéré dans la tête de chapitre de Marc, ne semble pas avoir été répandu en Arménie; le premier exemple que nous en connaissions date de 1160[1]. Par contre, l'arc inscrit dans le rectangle apparaît dès le onzième siècle; le plus souvent il est tangent aux côtés du rectangle, mais on trouve aussi le petit arc outrepassé, comme dans notre manuscrit, placé sur une bande qui dépasse le cadre des deux côtés[2]. Ce type reste le plus longtemps en faveur; parfois lui aussi cède le pas au rectangle uni sans divisions intérieures.

Ces divers modèles, suivis à partir du moment où le décor ornemental s'introduit dans le texte, existaient déjà depuis plus de deux siècles dans les manuscrits byzantins[3]. Les différences sont minimes. Le fronton en Π s'y voit souvent; l'arc outrepassé, employé dès le sixième siècle par les miniaturistes syriens pour les tables des canons, se retrouve dans des manuscrits grecs de style oriental[4].

Comme dans le décor des premières pages, l'ornement de ces frontons s'adapte bien à la forme du champ; un rinceau se déroule dans la bande étroite du folio 87, ailleurs des fleurs inscrites dans des médaillons de grandeur différente garnissent les angles (pl. VI et VII). La composition de l'ensemble de la page n'est pas toujours bien étudiée. L'effet général du folio initial de Matthieu est le plus heureux. La tête de chapitre occupe environ un tiers de la hauteur du feuillet et mesure presque autant que les quatre lignes de texte; on voit ainsi deux taches, d'une égale importance, séparées par un vide suffisant pour reposer l'œil (pl. VI, 10). La longue barre de l'initiale donne de l'unité en accentuant la ligne verticale.

*Les ornements marginaux* sont composés surtout d'éléments floraux. Le type le plus simple est un petit cadre circulaire, rectangulaire ou en forme de cœur, d'où se détache une

1. Collection Esmerian n° 2 (ancienne coll. Margossian n° 10); évangile écrit en 1160 au monastère de saint Karapet à Kharberd, par le scribe Sion; voir Tchobanian, *Roseraie d'Arménie*, t. II, p. 5.

2. Venise n° 1400; voir Weitzmann, *Armenische Buchmalerei*, pl. XI, 36 et 38.

3. J. Ebersolt, *La Miniature byzantine*, Paris, 1926, p. 22-25.

4. Évangile de Rabula et Paris. syr. 33. – A. Grabar, *Miniatures gréco-orientales. Le tétraévangile Vat. gr. 354*, dans *Seminarium Kondakovianum*, t. IV, 1931, pp. 217-224.



feuille stylisée. Parfois, une autre feuille s'allonge vers le bas, ou bien les deux s'étendent horizontalement. Ce schéma sert de point de départ pour des combinaisons complexes où des feuilles plus nombreuses s'enlacent (pl. IX, 20). Il arrive alors que le médaillon soit omis, et que le numéro de la leçon s'inscrive au-dessous de l'ornement (pl. IX, 18). Dans de rares exemples, des oiseaux se mêlent au feuillage mais, plus souvent, ceux-ci sont dessinés seuls, tenant un fleuron dans leur bec (pl. IX, 16 et 21).

L'évangile n° 1400 de Venise renferme quelques ornements marginaux rappelant les types simples de notre manuscrit, mais ces cadres circulaires sont plus larges et plus ornés. L'ensemble de l'ornementation est d'ailleurs plus riche et appartient à une autre famille. C'est dans l'évangile de Horomos, souvent cité, que nous trouvons des ornements pareils aux nôtres, mais indiquant un stade légèrement plus avancé.

Un des dessins marginaux figure une petite église à coupole; elle accompagne la phrase: «Mais quand vous vous présenterez pour faire votre prière, pardonnez, si vous avez quelque chose contre quelqu'un... » (Marc XI, 25). Le miniaturiste a montré le lieu où on se présente pour prier, ce n'est donc plus un simple ornement (pl. IX, 17).

A partir de la fin du douzième siècle, les calligraphes commencent à établir un lien entre la leçon et le dessin marginal. Dans le manuscrit de Horomos (Venise 961) des croix accompagnent les évangiles de la passion. Les peintres ciliciens ajoutent d'autres motifs, tels l'arbre pour les Rameaux, ou un petit édifice qui figure le temple de Jérusalem. La figure humaine remplace aussi les ornements; cette pratique se développe en Cilicie, surtout au treizième siècle[1]. Par son exemple unique de l'illustration du texte, notre manuscrit se rattache aux œuvres du douzième siècle de la Grande Arménie.

*Les initiales.* Nous en avons seulement trois (pl. VII; pl. VIII, 12). Un galon étroit se recourbe pour dessiner la lettre et il s'élargit en triangles aux extrémités. Des tigelles se nouent, de place en place, en boucles ou en huit; parfois elles s'allongent aux côtés du galon, en lignes parallèles interrompues au milieu par un fleuron. De petites boules s'intercalent entre les boucles. Ce modèle est usité surtout au douzième siècle. On le voit au début des leçons dans le manuscrit de Tübingen[2], au commencement des évangiles, dans celui de Horomos. On le retrouve encore, avec de légères modifications, en 1201[3] mais, d'une manière générale, les calligraphes du treizième siècle ont adopté une autre forme: la bande large, ornée de motifs floraux et d'entrelacs.

L'analogie de notre type avec les initiales des manuscrits byzantins du dixième siècle a été signalée par M. Strzygowski dans son étude sur l'évangile de Tübingen. L'auteur, poussant la recherche plus loin, montrait la ressemblance des éléments constitutifs de ces lettres avec certains motifs iraniens; il pensait que les caractères arméniens devaient être rapprochés non pas des formes byzantines, mais des prototypes orientaux[4]. Cette hypothèse lui semblait d'autant plus vraisemblable qu'il considérait le manuscrit de Tübingen comme la copie fidèle d'un évangile arménien illustré dans le même monastère de Drazark en 893. Il a été prouvé depuis que l'inscription renfermant ce renseignement était un faux; le véritable mémorial du manuscrit, trouvé dans la collection du Père Khatchik Tatian, ne porte aucune mention d'un prototype de l'an 893[5]. Les initiales de l'évangile de Tübingen

1. Voir plus loin ch. II et V.

2. J. Strzygowski, *Kleinarmenische Miniaturmalerei*, p. 36, fig. 10.

3. Coll. Esmerian n° 1 (ancienne Coll. Margossian n° 21); voir Tchobanian, *Roseraie*, t. I, p. 2, t. II, p. 8.

4. J. Strzygowski, *Kleinarm. Miniaturmalerei*, p. 30-33.

5. P. Garegin Hovsephian, *Compte rendu de Kleinarm. Miniaturmalerei* (en arm.), dans *Ararat*, 1907, p. 734; P. Nerses Akinian, *L'évangile de Skevra* (en arm.), Vienne, 1903, p. 23 note 19. Le vrai mémorial a été reproduit par le P. Garegin Hovsephian, *Album de paléographie* (en arm.), note 146, pl. 92.

ne reproduisent donc pas des modèles arméniens du neuvième siècle. D'ailleurs notre bref aperçu nous a montré que les lettres ornées apparaissent seulement au onzième siècle. Il s'ensuit donc que le type d'initiale de notre manuscrit est nettement postérieur aux exemples byzantins. Même si les éléments constitutifs sont d'origine iranienne les miniaturistes arméniens n'ont pas puisé directement à ces sources; ils ont imité l'initiale déjà constituée, communément employée par les Byzantins depuis le neuvième siècle[1].

***

Le caractère général de l'ornementation apparente notre manuscrit aux œuvres exécutées dans la Grande Arménie au cours du douzième siècle. Nous examinerons maintenant les parties constitutives de ce décor en prenant séparément les éléments animaux, géométriques et floraux.

*Élément animal.* Le miniaturiste a représenté presque exclusivement des oiseaux. Sous les arcs des canons ils sont toujours affrontés, parfois leur cous sont entrelacés, d'autres fois ils boivent à une coupe (pl. I à V). Dans les marges ils sont presque toujours figurés seuls.

Les animaux affrontés, le plus souvent de chaque côté de l'arbre de vie, apparaissent déjà vers l'an 3000 avant J.-C. sur les cylindres archaïques de Suse[2]. On sait comment ce thème, perpétué dans l'ancien art mésopotamien, repris par les Sassanides, s'est répandu dans le proche Orient et dans tout le monde méditerranéen. En Arménie, peintres et sculpteurs l'emploient fréquemment. Dans l'évangile de Mlqé deux lions, à l'allure fière, encadrent une plante stylisée, survivance lointaine de l'arbre de vie; ailleurs le symbolisme chrétien a prévalu et une croix inscrite dans un cercle est placée entre des oiseaux[3]. Sur les parois extérieures de l'église d'Akhthamar, œuvre du début du dixième siècle, les animaux sont simplement affrontés, sans être séparés par un élément quelconque. Comme dans notre manuscrit, ils sont tantôt face à face, tantôt la tête retournée en arrière[4].

Les animaux aux cous entrelacés ont une origine aussi ancienne. Un cylindre sumérien du musée du Louvre, porte deux quadrupèdes fantastiques au cou démesurément long. Un groupe analogue figure sur une palette égyptienne[5]. Ce thème est moins répandu que le groupe antithétique. Les Coptes, par exemple, paraissent l'ignorer; pour garnir les médaillons ils placent, l'un devant l'autre, deux oiseaux tournés dans des directions opposées, de sorte que leur corps se croisent, mais ces attitudes naturelles n'ont aucun rapport avec les silhouettes étrangement déformées des œuvres mésopotamiennes. Les Arméniens, plus rapprochés du monde iranien, ont mieux conservé tout ce répertoire fantastique. Parmi les nombreuses représentations d'animaux à Akhthamar on trouve aussi des oiseaux aux cous entrelacés[6]. Dans les manuscrits du douzième siècle de la Grande Arménie, ou de la Cilicie, ce motif apparaît assez souvent[7].

Les oiseaux buvant à une coupe, groupe vivant et gracieux qui diffère des motifs héraldiques, appartiennent au monde hellénistique. Les artistes chrétiens adoptent ce thème;

1. J. Ebersolt, *Miniature byzantine*, p. 23-24, pl. XVIII, XIX, I, XX 2-4.
2. Dr. G. Contenau, *Manuel d'archéologie orientale*, t. I, fig. 293, 294.
3. K. Weitzmann, *Armenische Buchmalerei*, pl. II, 4, IV, 11 et 13, VIII, 26.
4. J. Strzygowski, *Baukunst*, fig. 332.
5. L. Heuzey, *Les origines orientales de l'art*, pl. XVII, 2, 3.
6. J. Strzygowski, *Baukunst*, fig. 317.
7. Voir chapitre II.



on le rencontre dans les peintures des catacombes, dans celles des églises, sur les stèles sculptées ou les plaques de chancel, sur les tissus de soie comme dans les manuscrits illustrés. Les colombes ou les paons se désaltérant avaient une signification symbolique à l'origine, mais de très bonne heure ils sont employés principalement comme un motif décoratif.

Des quadrupèdes ailés, à tête d'aigle, aux grandes cornes recourbées, sont assis sous un arc; la queue passe entre leurs pattes de derrière et se recourbe en traçant une ligne parallèle à celle de l'aile (pl. V, 8). Le griffon cornu, figuré ici, n'est pas le type courant de cet animal fantastique; on en trouve cependant quelques exemples dans l'art achéménide. Sur les plaques émaillées du palais de Suse un griffon, à tête de lion, a le front orné de deux grandes cornes recourbées[1]. Les griffons cornus, à tête d'aigle, de quelques objets d'orfèvrerie rappellent davantage ceux de notre manuscrit. Fait intéressant à signaler, l'un de ces exemples, un rhyton d'argent du British Museum, a été trouvé en Arménie même, dans la ville d'Ersinjan[2].

Un autre thème apparaît dans les miniatures marginales. Au folio 62, deux serpents, les corps croisés, mordent la tige en forme de boucle d'une palme trilobée (pl. X, 21). Leur queue se termine par une palme double dont un lobe vient s'enrouler autour de la tige qu'ils mordent. Cette combinaison étrange de l'animal et de la plante appartient aussi à l'Orient. Dans la capitale abbasside de Samarra, les feuilles extérieures d'une fleur, rappelant le lotus, se recourbent et ressemblent à des têtes d'oiseaux: on a marqué l'œil par une tache noire et une ligne courbe indique les deux parties du bec. Sur un panneau tulunide du Musée du Louvre, une tige s'allonge et se termine par une tête d'oiseau[3]. Plus tard, sur un tissu exécuté à Bagdad vers 1220, l'extrémité d'un rinceau se transforme en une tête de serpent ou de dragon, la gueule ouverte[4]. La manière dont ces animaux s'enlacent nous fait remonter à des exemples beaucoup plus anciens, aux serpents sculptés sur une plaque de bitume provenant de Suse[5].

Les Byzantins se sont inspirés des mêmes modèles. Dans un manuscrit du onzième siècle, la queue des oiseaux se prolonge et devient une tige, tandis que des feuilles se terminent par une tête de serpent[6].

Tous ces animaux sont exécutés dans un style ornemental. Les formes sont soumises à un schéma géométrique, même lorsque celui-ci n'est pas imposé par le cadre. Les oiseaux isolés des marges dessinent des ondes (pl. IX, 16), ou bien un ovale. Cette contrainte du cadre caractérise aussi la sculpture arménienne[7]. Notre miniaturiste simplifie les formes. Presque toujours l'oiseau, posé de profil, a une seule patte, mais les serres, plus allongées que dans la réalité, contribuent à lui donner une apparence de stabilité. Au folio 91, les pattes dessinent le rectangle dans lequel est inscrit le numéro de la leçon (pl. IX, 21). Le plumage est parfois réduit à des bandes parallèles. Souvent un mince filet entoure le cou ainsi que le haut de la queue des oiseaux et des griffons. Des exemples analogues se voyaient déjà au dixième siècle dans des manuscrits et parmi les sculptures d'Akhthamar[8]. C'est là une

1. F. Sarre, *L'art de la Perse ancienne*, Paris, s. d., pl. 41.
2. *Ibid.*, pl. 47.
3. E. Herzfeld, *Der Wandschmuck der Bauten von Samarra*, Berlin, 1923; pl. XLII. - G. Migeon, *Manuel d'art musulman*, Paris, 1927, p. 285, fig. 106.
4. O. von Falke, *Kunstgeschichte der Seidenweberei*, Berlin, 1913, fig. 122.
5. G. Contenau, *Manuel*, t. I, fig. 304.
6. Vaticanus gr. 1156, fol. 2.
7. J. Baltrusaitis, *Études sur l'art médiéval en Géorgie et en Arménie*, Paris, 1929, pp. 43-67.
8. J. Strzygowski, *Baukunst*, fig. 333.

survivance d'un vieux procédé oriental qu'on peut observer sur les œuvres d'argenterie ou sur les tissus sassanides[1]. Dans l'art copte, en dehors du type bien connu de l'aigle portant un collier muni d'un anneau, les exemples d'oiseaux avec une bande autour du cou sont bien nombreux. On en trouve dans les tissus les plus anciens comme ceux d'Antinoé, dans les peintures de Baouît et, plus tard, dans les manuscrits[2]; la bande est transformée parfois en un ruban aux extrémités flottantes[3]. Des manuscrits grecs, de caractère oriental, renferment aussi des oiseaux dont le cou est entouré d'un ruban[4].

Notre miniaturiste a non seulement emprunté ses motifs aux tissus mais il en a imité aussi la facture. C'est dans ces œuvres qu'on voit les bandes parallèles pour figurer le plumage, les contours simplifiés, l'emploi des couleurs vives recherchant un effet décoratif bien plus que l'imitation de la réalité. Aucun tissu arménien du Moyen Age ne nous est parvenu, mais nous savons que dès une époque ancienne les artisans du pays étaient renommés pour les beaux tapis qu'ils fabriquaient. Au milieu du huitième siècle, l'historien arabe Ibn Khaldun les mentionne, en premier lieu, parmi les redevances en nature, exigées par les khalifs de Bagdad. Au dixième siècle, Dwin et les villes environnantes sont réputées pour les tapis qui y sont exécutés; plus tard, au treizième siècle, le géographe Yakut et le grand voyageur vénitien Marco Polo vantent également les tapis d'Arménie[5]. Les historiens arméniens mentionnent les tissus qui servaient de rideaux ou de couvertures d'autels[6], et nous voyons par des témoignages précis que les vêtements des rois et des reines étaient faits de matériaux rappelant les soieries sassanides. Sur la façade occidentale d'Akhthamar, le roi Gagik présente au Christ le modèle de l'église qu'il vient de construire[7]. Le sculpteur a figuré avec soin le riche manteau du roi, orné d'oiseaux inscrits dans des cercles. Dans l'évangile exécuté pour Gagik de Kars, le roi, sa femme et sa fille sont représentés assis sur un divan bas. La miniature, très abîmée, ne permet pas de distinguer les ornements des robes de la reine et de la jeune princesse, mais la tunique du roi est entièrement garnie de grands cercles renfermant divers animaux. Un de ces tapis si réputés est jeté sur le divan; le champ est recouvert de motifs floraux ou géométriques et d'éléphants inscrits dans des médaillons[8].

Ce sont assurément des œuvres analogues qui ont servi de modèle à notre miniaturiste, et c'est par leur intermédiaire que des motifs appartenant au répertoire de l'art mésopotamien se sont perpétués d'âge en âge en Arménie.

*Élément géométrique.* Un ruban ondulé, dont une face est d'un vert plus clair que l'autre, remplit les bandes étroites (pl. VI, 10; VII, 12); des perles alignées, dont chaque rangée est d'une couleur différente, bleu, vert ou rose, meublent le tympan d'une tête de chapitre (pl. VII, 12). Des rehauts clairs donnent du relief à ces perles et une ligne blanche en accentue chaque fois le contour.

1. J. Smirnov, *Argenterie orientale*, Saint-Pétersbourg, 1909 pl. LIV, LV, LXX, LXXI, CXV. O. von Falke, *Seidenweberei*, fig. 64, 66.
2. O. von Falke, *Seidenweberei*, fig. 18. – Clédat, *Le monastère et la nécropole de Baouît*, Le Caire, 1904, pl. LXVI. – *Manuscrits coptes d'El Hamouli*, pl. II.
3. Clédat, *Baouît*, pl. LXXII. – O. von Falke, *Seidenweberei*, fig. 136.
4. Grabar, *Miniatures gréco-orientales*, pl. XV.
5. A. Sakisian, *Les tapis arméniens du XVe au XIXe siècle* (en arm.), dans *Anahit*, 1932, p. 76–78; *Id.*, *Les tapis à dragons et leur origine arménienne*, dans *Syria*, 1928, p. 239–242.
6. Voir, par exemple, les broderies exécutées par Arzu Khathun pour les monastères de Getik, Haghbat, Makar et Dad, dans Kirakos vardapet, *Histoire*, p. 111.
7. Strzygowski, *Baukunst*, I, p. 433. Voir aussi les vêtements des saints Sahak et Hamazasp; *Ibid.*, p. 293.
8. Tchobanian, *Roseraie d'Arménie*, t. III, p. 269.



Ces motifs sont d'un usage courant dans les manuscrits arméniens à partir du dixième siècle[1]. Souvent chaque face du ruban est d'une couleur différente; sur les perles ou disques qui se recouvrent légèrement des stries multicolores rayonnent en partant du bas.

Le ruban ondulé est connu des mosaïstes du sixième siècle. Il se retrouve, en même temps que les disques, dans les manuscrits syriens et grecs de cette époque[2]. Mais alors que les miniaturistes arméniens, épris de tout ce qui peut contribuer à l'effet de polychromie, les emploient fréquemment, ils deviennent de plus en plus rares dans les œuvres byzantines. Dans l'évangile de Rabula de l'an 586, dans un manuscrit grec du dixième siècle, de petites perles blanches entourent les disques, et on peut se demander si la ligne claire autour des disques de notre manuscrit ne provient pas de cette rangée de points blancs[3].

Le peintre Vard a employé aussi un décor polygonal: des octogones, en s'entrecroisant, déterminent de petits hexagones et des carrés qui, seuls, ont été colorés (pl. I, V). Ce motif apparaît lui aussi dans un manuscrit du dixième siècle, où il meuble les tympans des arcades[4]. Plus tard il recouvre tout le champ du rectangle[5]. Dans la Syrie Centrale et à Baouît, le même décor, sculpté dans la pierre, garnit les tympans[6]. Le fait que dans les manuscrits arméniens nous le trouvons pour la première fois à une place analogue pourrait indiquer de nouveau un rapport entre l'ornementation des tables des canons et celle des monuments architecturaux. Mais les octogones entrecroisés, connus depuis l'antiquité, étaient employés dans les mosaïques de pavement et sur les tissus[7]. La parenté avec les tissus s'affirme par un exemple arménien. Le tapis placé sous les pieds de Luc, dans l'évangile de Tübingen, est orné aussi de ce motif[8].

*Élément floral.* Les éléments floraux n'offrent pas une grande variété. La base de quelques colonnes est formée par une palmette renversée (pl. V). Au folio 5, elle est à cinq lobes et elle semble être accolée à un bloc rectangulaire dont la partie inférieure seule est visible. Au folio 4 v, la ligne horizontale de la base se transforme en lobes et on obtient une palmette à neuf lobes. La plante s'étale et prend une forme qui sied à la fonction qu'elle remplit.

Des feuilles à sept lobes sont inscrites dans les grands médaillons des têtes de chapitres de Matthieu et de Luc; celles des petits médaillons n'ont que cinq lobes (pl. VI, 10; pl. VII, 12). Les lobes inférieurs sont rattachés à la tige et se recourbent en crochets symétriques; les autres sont détachés, à la manière des pétales d'une fleur, et ils se groupent autour d'une ou de deux boules dessinées au centre. Ce type est assez peu usité par les miniaturistes arméniens. D'habitude, les feuilles à cinq lobes, et celles, plus rares, à sept lobes n'ont point de cercle au centre et ne se fragmentent pas en pétales distincts. Toutefois, dans l'évangile de Tübingen, nous trouvons un exemple de feuille à sept lobes dont deux seulement sont réunis à la tige[9]. Le cercle médian n'existe pas, mais la protubérance entre les deux lobes inférieurs peut en être considérée comme le point de départ.

1. Weitzmann, *Armenische Buchmalerei*, pl. III, 6–7; IV, 11; VIII; 26. – Macler, *Évangile arménien*, fol. 1 à 5.
2. M. Alison Smith, *Byzantine Illuminated Ornament*, dans *The Art Bulletin*, 1934, Mars, p. 66–67.
3. Évangile de Rabula: *Hautes Études Millet* C 1398. – Vat. Cod. Palat. gr. 220: Weitzmann, *Armenische Buchmalerei*, pl. V, 15.
4. Bodurian, *Évangile de la reine Mlqé*, pl. I.
5. Venise nº 961, Évangile illustré à Horomos en 1181, fol. 5.
6. Vogüé, *La Syrie Centrale*, pl. 50. – Strzygowski, *Amida*, p. 153, fig. 75.
7. M. E. Blake, *Pavements of the Roman Buildings*, dans, *Mem. of the Amer. Academy in Rome*, Rome, 1930, pl. 29, 4.
8. Strzygowski, *Kleinarmenische Miniaturmalerei*, pl. IX.
9. *Ibid.*, pl. VIII.

Des formes analogues sont plus répandues dans la miniature byzantine. La protubérance dont il vient d'être question est parfois plus accentuée et tend à se transformer en un cercle distinct. Dans un manuscrit de la Bibliothèque Nationale, le Coislin 193, quelques-unes des feuilles à sept lobes ont deux cercles au centre, comme les nôtres, mais la feuille conserve son unité[1].

Ces éléments floraux, employés par les Byzantins et les Arméniens, dérivent de la palmette sassanide. La forme pure, telle qu'elle apparaît sur un chapiteau de Kale i Kuhna, se retrouve, sans altération sensible, dans un évangéliaire du monastère de Patmos, parmi les céramiques lustrées provenant de Patleina, en Bulgarie, et, en Orient, dans les mosaïques de l'époque omeiyade qui décorent la Qoubbat as-Sakhra de Jérusalem[2]. Un peu plus tard, dans l'art abbasside, en particulier sur les plaques de faïence, elle a la même silhouette modifiée que dans les œuvres byzantines et arméniennes. Mais cette modification s'était déjà produite au sein même de l'art sassanide; des bas-reliefs de Taq i bustan, les tissus et, mieux encore, les œuvres d'argenterie, nous en offrent de nombreux témoignages. Nous retiendrons surtout un plat d'argent de la basse époque où quelques feuilles du rinceau sont ornées d'un ou deux cercles au centre et dont les lobes tendent à se détacher[3].

Les feuilles trilobées, enfermées dans les petits médaillons, de la tête de chapitre de Matthieu (pl. VI, 10) se rencontrent aussi dans une œuvre sassanide: autour de l'abaque d'un chapiteau de Taq i bustan[4]. Sur le plat d'argent dont il vient d'être question, de petites boules s'intercalent entre les digitations, comme dans notre manuscrit. Cette pratique, très courante en Arménie, est connue aussi des artistes byzantins et musulmans.

Les feuilles trilobées des écoinçons des canons (pl. II et IV), dont le lobe médian s'allonge et se recourbe, doivent être rapprochées plutôt de la palme, de cette forme conventionnelle issue de la feuille de vigne où une longue feuille, presque toujours légèrement recourbée, sort d'un calice fourchu. La tige de ces palmes est reliée à une palme double, autre type dérivé qui «déploie ou enroule à partir d'un même pédoncule deux lobes presque égaux et terminés en pointe[5]». Parfois un des lobes s'allonge démesurément et en se recourbant forme le médaillon dans lequel s'inscrit la feuille trilobée (pl. IV). La palme double se combine aussi avec une palme simple asymétrique dentelée (pl. III). Elle dessine le rinceau de la tête de chapitre de Marc (pl. VI, 11) et elle est l'élément principal des ornements marginaux (pl. VII, 13 et pl. IX).

La palme simple et la palme double, si répandues dans l'art musulman à partir de l'époque fatimide, doivent leur origine à «la fusion des traditions hellénistiques et des influences mésopotamiennes... Le troisième style de Samarra, et peut-être aussi le décor peint des céramiques, se sont combinés en Orient avec la flore toute byzantine du premier art musulman pour donner le décor de palmes fatimide». M. Terrasse, à qui nous empruntons cette explication, insiste aussi sur les résultats fructueux des relations artistiques entre Byzance et Bagdad. «La création de la palme semble bien résulter de la transformation des types floraux hellénistiques par l'esthétique mésopotamienne, éprise de courbes calligraphiques. A Byzance comme dans l'Orient musulman, la palme apparaît donc comme le signe même de l'union du décor hellénistique et du décor mésopotamien. Même si elle

1. J. Ebersolt, *La miniature byzantine*, pl. XLIX.
2. A. Cresswell, *Early Muslim Architecture*, Oxford, 1932, fig. 252, 255-261. – M. A. Smith, *Byzantine Ornament*, pl. VII, 2-3. – A. Grabar, *Recherches sur les influences orientales dans l'art balkanique*, fig. 20.
3. F. Sarre, *L'art de la Perse ancienne*, Paris, s. d., pl. 122.
4. *Ibid.*, pl. 92.
5. H. Terrasse, *L'art hispano-mauresque des origines au XIIIe siècle*, Paris, 1932, p. 346.



est née dans l'Islam oriental, il est bien certain qu'elle trouva, dans le grand effort de renouvellement et d'enrichissement que fit au neuvième siècle, l'art décoratif de Byzance, ses formes quasi définitives[1]». Placée entre les deux domaines l'Arménie ne pouvait rester étrangère à ces échanges artistiques et si la date généralement acceptée pour le Khatchqar de Tathev est bien exacte[2], dès le neuvième siècle le décor de palmes prenait place auprès de la feuille de vigne.

Les diverses combinaisons adoptées par notre miniaturiste peuvent se ramener toutes au rinceau. L'ornement de la bande en forme de Π donne, à première vue, l'impression d'un rinceau continu, mais en réalité quatre motifs en forme de S y sont juxtaposés: deux dessinés dans la partie horizontale, les deux autres verticalement sur les côtés (pl. VI, 11). La tige, après s'être enroulée, s'élargit pour former une palme double dont le petit lobe constitue l'œil de la volute, tandis que l'autre lobe, en s'allongeant, garnit le vide entre deux circonvolutions. La fragmentation du rinceau est poussée plus loin dans les écoinçons et au lieu d'une volute nous avons un cercle fermé. La tige et la feuille sont ici tout à fait confondues; un lobe s'amincit pour former la tige qui, plus loin, s'élargit et redevient une palme.

C'est du rinceau que dérivent aussi, en dernière analyse, les médaillons des têtes de chapitres (pl. VI, 10, pl. VII, 12). Des manuscrits du onzième siècle, comme l'évangile de Venise n° 1400, montrent les étapes de la transition. Sur le grand arc d'une des tables des canons les cercles gardent encore de petites feuilles rappelant les rinceaux d'acanthe; aux écoinçons tout souvenir des enroulements d'une feuille a disparu et les palmes sont encerclées par un simple filet[3]. Les médaillons isolés, comme les nôtres, se retrouvent dans plusieurs manuscrits: l'évangéliaire écrit à Mélitène en 1059, un autre copié à Kharberd en 1160, ceux de Horomos, de l'an 1181, et du monastère de Thargmantchats, de l'an 1202[4]. Mais bien avant ces exemples, les médaillons renfermant des fleurs étaient un motif familier des décorateurs. Dans les manuscrits byzantins, les cercles sont presque toujours reliés les uns aux autres; dans les tissus, à commencer par ceux de l'époque sassanide, ils restent isolés.

La séparation entre la feuille et la tige est beaucoup moins nette dans les ornements marginaux qu'ailleurs. La fleur s'amincit et devient une tige, ou elle se fragmente en deux filets. Les courbes dessinées par les tiges forment l'armature du motif, tandis que les extrémités transformées en palmes s'enroulent, s'allongent, s'enlacent et garnissent les vides (pl. IX).

Le choix des motifs, le goût de la stylisation, la gamme restreinte des couleurs, comprenant seulement le rouge, le jaune et le vert posés en teintes plates, l'emploi très discret d'un or verdâtre dans les têtes de chapitres et en bordure des grandes initiales, apparentent ce manuscrit à tout un groupe d'œuvres exécutées dans la Grande Arménie aux onzième et douzième siècles. Parmi les manuscrits de Cilicie un seul, celui de Tübingen, offre des analogies avec le nôtre, mais nous verrons plus loin que l'illustration de ce tétraévangile conserve les traditions de la mère patrie et n'a aucun rapport avec la miniature proprement cilicienne.

1. H. Terrasse, *L'art hispano-mauresque*, p. 359-360.
2. Alichan, *Sissakan*, p. 297.
3. Weitzmann, *Armenische Buchmalerei*, pl. XI, 37.
4. Etchm. 362 G: Macler, *Miniatures arméniennes*, pl. XV, 30. – Év. de l'an 1160, coll. Esmerian n° 2 (anc. coll. Margossian n° 10): Tchobanian, *Roseraie*, t. II, p. 5, 13, 73. – Év. de Thargmantchats, Etchm. 1058: *Ibid.*, t. III, p. 180.

L'examen du caractère général de l'illustration, et l'étude des éléments constitutifs du décor nous permettent donc de préciser la date et la provenance. Les initiales simples au début des leçons, l'absence d'un grand ornement marginal à la page initiale des évangiles, et, d'autre part, la présence des têtes de chapitres et des ornements marginaux pour les leçons, indiquent une période intermédiaire entre le dixième siècle, où le texte était dépourvu de tout décor, et la fin du douzième, où le système ornemental est entièrement constitué. Dans l'étude détaillée, les manuscrits du douzième siècle, en particulier celui de Horomos, nous ont offert les points de comparaison les plus nombreux; toutefois certains éléments, comme la forme des arcades, confèrent à notre manuscrit un caractère plus archaïque, ou tout au moins archaïsant.

Nous pouvons conclure de tout ceci que l'évangile de Venise nº 196 a été exécuté dans une des provinces de la Grande Arménie, vers le milieu du douzième siècle. L'enlumineur n'était pas un homme de grand talent, beaucoup d'œuvres de cette époque dépassent la nôtre par leurs qualités artistiques. Mais ces dessins, souvent maladroits, nous attirent par un sens très vif de la décoration et par leur caractère expressif.

La date et la provenance une fois précisées, nous devons revenir au court mémorial et tâcher d'identifier les deux personnages qui y sont mentionnés. Le P. Sarghissian, auteur du catalogue des manuscrits de Venise, propose de reconnaître dans le copiste, le moine Khatchatur, l'élève bien connu de Nerses de Lambron[1]. Mais l'enluminure de notre manuscrit n'offre aucune analogie avec la miniature cilicienne du douzième siècle. Nous avons des manuscrits copiés par les compagnons de Khatchatur de Skevra. L'écriture, un bolorgir élégant, diffère tout à fait de l'onciale de notre manuscrit, et les ornements appartiennent à une autre tradition artistique[2]. Il nous faut chercher non pas en Cilicie, mais dans la Grande Arménie.

L'évangile de Horomos, dont il a été si souvent question, nous fournit encore une fois une indication intéressante. Le copiste, un certain Hovanes, donne les précisions habituelles sur la date et diverses circonstances de la copie. «Je l'ai écrit, dit-il, sur l'ordre de Vardan, mon frère aîné et mon maître, et avec l'aide de mon frère cadet Grigor. Cet évangile fut écrit en l'an 630 des Arméniens (= 1181) dans le monastère renommé de Horomos... sous l'higoumènat de Khatchatur...». Nous retrouvons donc, réunis dans ce mémorial, les deux noms de notre manuscrit: Vardan est un enlumineur, tout comme notre Vard (forme abrégée de Vardan), puisque le copiste Hovanes l'appelle son maître, et dans les deux manuscrits Khatchatur est un ecclésiastique. L'identité de ces personnages nous semble fort probable, même si en l'absence de renseignements plus précis il n'est pas permis de l'affirmer. Si notre hypothèse est exacte, nous pouvons situer notre manuscrit dans la région d'Ani, et préciser davantage la date de la copie. Comme Khatchatur est appelé simplement «moine», on peut penser que la phrase ajoutée à la lettre à Carpianos a été écrite avant son accession à l'higoumènat, c'est-à-dire avant 1174[3]. Cette date, légèrement plus ancienne, concorde d'ailleurs avec les données artistiques, car l'illustration du manuscrit de Venise nº 196 a un caractère plus archaïque que celle de l'évangile de Horomos.

Les feuillets ajoutés à la fin du manuscrit ont été ornés également. La tête de chapitre de l'évangile de Jean, en forme de Π, est garnie de palmes doubles, posées en diagonale, réunies deux à deux par leur tige et coupant à angle droit un autre groupe

1. Sarghissian, *Catalogue*, p. 473.
2. Alichan, *Sissouan*, p. 98-99.
3. Id., *Chirak*, p. 28.



disposé dans le sens contraire (pl. VIII, 15). Les lobes allongés se confondent avec ceux des palmes voisines, des feuilles sont introduites dans les vides intermédiaires. Ces formes florales ne sont pas peintes mais seulement rehaussées de touches de laque rouge; elles se détachent sur un fond bleu outremer.

L'ornement marginal est composé également par l'enlacement de palmes doubles et de palmes simples, réunies dans le haut par un motif de palmettes. Des combinaisons analogues, mais à plus petite échelle, indiquent le début de chaque leçon. Les feuilles sont de nouveau légèrement rehaussées de rouge, avec quelques touches bleues. Un arbre accompagne la leçon des Rameaux, un petit temple figure celui de Jérusalem et, plus loin, à la fin de l'évangile de Jean, une double croix rappelle la Passion[1]. La plupart des initiales sont formées par un ou deux oiseaux; nous reviendrons plus loin sur ces lettres ornithomorphiques.

Le portrait de Jean, dictant à Prochoros, est très grossièrement dessiné (pl. VIII, 14). Des montagnes grises et jaunes au contour dentelé, et dont les plis sont curieusement indiqués par un cercle et une ligne sinueuse d'un brun rougeâtre, se profilent sur un ciel bleu étoilé. En avant se tiennent les deux personnages: Jean debout et Prochoros assis, selon le type iconographique habituel. Les tuniques vertes et les manteaux rouges sont tout à fait schématisés; il n'y a aucune recherche de la forme.

Le décor ornemental, par le choix et la disposition des motifs, par le procédé qui consiste à laisser apparaître les formes en blanc sur un fond sombre, dénote une œuvre d'une époque avancée. Quelques exemples de cet ordre apparaissent, il est vrai, dès le treizième siècle, mais ils sont d'une exécution beaucoup plus soignée. Le dessin malhabile de ces feuillets et, surtout, le style du portrait de l'évangéliste, rappellent les œuvres de la fin du seizième et du dix-septième siècle. Il nous paraît donc fort probable que le manuscrit a été restauré vers cette époque, peut être en 1655, au moment où il devint la propriété de Murat, fils de Khochbiar. Le caractère de l'écriture confirme les conclusions auxquelles nous avons été amenés par l'étude de l'enluminure.

---

Manuscrit nº 151 (134)[2]. Tétraévangile composé de 353 feuillets de parchemin mesurant 28 × 39,5 cm; le foliotage est de date récente. Il y a trente-six cahiers numérotés de բ (b) à փ (ph). Le numérotage commençait, selon l'usage arménien, au début de Matthieu; le premier et le dernier feuillet de ce cahier étant égarés, la lettre ա (a) manque, mais la lettre բ (b) est placée au bas du folio 9. Le dernier quaterne ne porte pas de numéro. Plusieurs feuillets ont été arrachés. Le texte de Matthieu commence au verset 9 du premier chapitre. Les autres lacunes se trouvent entre les folios suivants: 8 et 9 (Mt. I 25 à II 13); 160 et 161 (Marc XV 41 à Luc I 7); 164 et 165 (Luc I 58 à II 15). Le cahier initial, comprenant la lettre à Carpianos et les tables des canons, manque aussi.

L'écriture est en erkathagir moyen. La première ligne de l'évangile de Marc et les deux premières de l'évangile de Jean sont en caractères ornés; les autres lignes sont écrites en or. Sur ces pages initiales le texte est de pleine page, partout ailleurs il y a deux colonnes de 17 lignes. La première ligne des leçons est presque toujours écrite en or; les initiales sont parfois dorées, plus souvent fleuronnées. Un ornement marginal accompagne toujours les leçons. La reliure en cuir est moderne.

1. Venise nº 196, fol. 197v, 201v, 267.
2. Sarghissian, *Catalogue*, p. 590-594.

Le manuscrit se compose de la manière suivante:

fol. 1 à 100 v – Évangile selon saint Matthieu
fol. 101 à 160 v – Évangile selon saint Marc
fol. 161 à 267 v – Évangile selon saint Luc
fol. 268 à 349 v – Évangile selon saint Jean
fol. 349 v à 350 v – Leçon sur la femme adultère
fol. 351 à 353 v – Mémorial.

Le mémorial, assez long, nous apprend que deux frères, Thadeos et Hayrapet, du monastère de Havuthar, ont commandé ce manuscrit à Ignatios et l'ont fait orner avec de l'or et toutes sortes de couleurs. Thadeos l'offre au monastère. La première partie du mémorial est écrite au nom de Thadeos, qui demande à être mentionné dans les prières, ainsi que son frère Hayrapet, sa famille et différents membres de la congrégation: les pères Hakob, Markos, Eghia, Georg et Vardik. Le copiste Ignatios ajoute quelques lignes en son propre nom; il donne la date de la copie, l'an 1214, et il demande aussi des prières pour lui et pour ses parents, pour les vardapets Eghia et Mkhithar et, enfin, pour le jeune Nerses, élève de Thadeos. Le mémorial se termine par ces mots: «l'évangile du monastère de Horomos conservé dans une boîte d'or et celui-ci sont écrits par le même copiste[1]». Les noms des donateurs se retrouvent à la fin des évangiles de Matthieu et de Luc, celui du copiste à la fin de Matthieu[2].

Trois autres manuscrits, écrits par ce même Ignatios, nous sont parvenus. L'un d'eux est l'évangile du monastère de Bagnayr écrit en 1232 au monastère de Horomos. La description complète en a été donnée récemment par Mgr. Garegin Hovsephian, dans une étude accompagnée de plusieurs reproductions[3]. Ce manuscrit est aussi dans un état défectueux; la lettre à Carpianos, les tables des canons et la page initiale de Matthieu manquent, il ne reste, comme ornement, que les têtes de chapitres des évangiles de Marc, Luc et Jean, de nombreuses initiales et des dessins marginaux placés au début de chaque leçon.

Le second évangile a été écrit en 1236 et offert par le seigneur Brnavor et sa femme Tghatikin à «Khdzkonq qui s'appelle monastère de Tekor». Le mémorial décrit brièvement les tristes événements qui suivirent l'invasion mongole et la prise d'Ani[4]. Ce manuscrit est beaucoup mieux conservé que les deux autres œuvres d'Ignatios. Il commence par quatorze représentations tirées de la vie du Christ, puis viennent les portraits des quatre évangélistes et cinq pages avec les tables des canons. De toutes ces miniatures, une seule a été reproduite par Mgr. Hovsephian: on y voit, dans la partie supérieure, l'évangéliste Marc assis, écrivant, et, dans la partie inférieure, les donateurs agenouillés[5].

Le troisième, également un évangéliaire, est la propriété de M. Kélékian. Le début de Jean est la seule page ornée qui soit conservée. Le mémorial est perdu, mais trois lignes, à la fin de l'évangile de Luc, donnent le nom du copiste: «Veuillez mentionner dans le Seigneur, le copiste Ignatios, pécheur[6]».

Il faudrait mentionner aussi sept feuillets comprenant la fin de la lettre à Carpianos, les tables des canons, la page initiale des évangiles de Matthieu et de Luc et une croix

1. Voir Appendice II.
2. Voir Appendice II.
3. Mgr. G. Hovsephian, *Le miniaturiste Ignatios*, dans *Sion*, 1938, Juin et suivants.
4. *Ibid.*, 1938, Août et Septembre.
5. *Ibid.*, p. 274, fig. 11.
6. Nous remercions M. Kélékian qui nous a permis de consulter ce manuscrit.



décorative, intercalés dans un des plus anciens manuscrits arméniens, «l'Évangile rouge» copié à Constantinople en 909[1]. Le peintre s'appelle Ignatios, il a écrit son nom à la fin de la lettre à Carpianos, aux folios 6 et 6 v, et sur les bandes qui servent de base aux colonnes. Au folio 5, il mentionne, en une courte phrase, l'invasion des Tartares et leurs cruautés. D'après Mgr. Hovsephian, ces mots ont dû être écrits entre les années 1236 et 1242, ou peu après, sous l'influence immédiate de ces invasions. Enfin, un autre indice pour déterminer la date est le nom de Ter Sargis. Mgr. Hovsephian propose de l'identifier avec l'archevêque d'Ani, du même nom, qui vivait au milieu du treizième siècle[2]. D'après ces données on serait en droit de penser que cet Ignatios est celui-là même qui a enluminé notre manuscrit. Mgr. Hovsephian hésite cependant à l'affirmer car le décor de ce fragment est assez différent de celui des autres évangéliaires. En effet, les feuillets reproduits semblent d'une exécution moins soignée que les miniatures de notre peintre. Ils devaient cependant être signalés avec les manuscrits d'Ignatios car, même s'ils ne sont pas son œuvre, ils appartiennent à la même époque et à la même région.

Dans son état actuel, l'évangile n° 151 de Venise a seulement deux pages ornées, l'une au début de Marc, l'autre au début de Jean. L'étude du décor se limite donc aux têtes de chapitres, aux ornements marginaux et aux initiales.

*Têtes de chapitres.* Celle de l'évangile de Marc est un rectangle dans lequel s'inscrivent trois arcs concentriques (pl. X). Des oiseaux sont posés au sommet. Le rectangle de l'évangile de Jean est découpé par un arc trilobé, dans le vide duquel le copiste a écrit, en petit erkathagir anguleux: «Veuillez mentionner dans vos saintes prières, Eghia, vardapet digne d'honneurs et de grand renom» (pl. XI).

Le peintre Ignatios employait plusieurs formes pour ses têtes de chapitres. L'arc inscrit, de dimensions plus petites que le nôtre, se retrouve dans l'évangile Kélékian. Dans celui de Bagnayr le champ est divisé par un triangle, ou bien garni de médaillons[3]. Les miniatures reproduites jusqu'à présent ne montrent pas un autre exemple de l'arc trilobé; peut-être existe-t-il dans l'évangile de Tekor. Cette forme, quoique peu employée, était connue des miniaturistes arméniens dès le onzième siècle car on la voit dans un évangile copié à Sebaste en 1066[4]. A la fin du XII[e] siècle, et au siècle suivant, les artistes ciliciens dessinent volontiers cet arc. Dans les provinces du Nord, les exemples sont plus rares; on le trouve cependant dans un évangile écrit à Kharberd en 1205 et au-dessus de la croix qui orne un des feuillets intercalés dans «l'Évangile rouge[5]». Cette forme d'arc, créée par les artistes musulmans de la période abbasside, avait pénétré assez tôt en Arménie, mais elle se répand surtout après la conquête seldjoukide. Les arcades ornementales de plusieurs églises du treizième siècle, ou l'ouverture des conques qui supportent la coupole, ont des contours polylobés pareils à ceux qu'on voit dans l'art musulman de cette époque[6].

Des oiseaux sont posés au-dessus du rectangle de la page initiale de Matthieu. Ainsi les oiseaux affrontés qui, au X[e] siècle, entouraient les arcs en plein cintre des tables des canons, viennent orner les têtes de chapitre comme ils le faisaient déjà dans les manuscrits coptes et byzantins. Cette pratique apparaît en Arménie au onzième siècle[7]

1. Mgr. Hovsephian, *Le miniaturiste Ignatios*, dans *Sion*, 1938, p. 313-318.
2. *Ibid.*, p. 313-314.
3. *Ibid.*, p. 218-219, fig. 3 et 4. La tête de chapitre de Marc est reproduite aussi par Tchobanian, *Roseraie*, t. III, p. 12.
4. Mgr. Hovsephian, *Khaghbakians*, p. 176-177, fig. 74 et 75.
5. Id., *Le miniaturiste Ignatios*, dans *Sion*, 1938, p. 315-316, fig. 15 et 16.
6. Id., *Khaghbakians*, fig. 62, 72, 78.
7. On le voit notamment dans les évangiles de Venise n° 1400, du roi Gagik et de Sebaste

et se répand davantage aux siècles suivants. Les copistes de la Grande Arménie restent souvent fidèles à l'ancienne habitude et placent seulement un fleuron au sommet du rectangle[1]. Le miniaturiste Ignatios suit un peu cette tendance archaïsante, car non seulement dans le manuscrit que nous étudions, mais aussi dans celui de Bagnayr les oiseaux sont parfois omis.

*Ornements marginaux.* Le manuscrit précédent n'avait pas d'ornement marginal à la page initiale des évangiles et pourtant, dans quelques manuscrits qu'on date généralement de la fin du X[e] siècle, un motif très simple apparaît à cette place. On dessine tout d'abord une croix dans un cercle, supportée par une hampe posée sur des marches[2]. Dans l'évangile de Venise n° 1400 la croix est libre et la barre, très courte, repose sur un motif d'entrelacs[3]. Cet ornement, omis dans quelques rares exemples, devient de plus en plus important et tend à occuper toute la hauteur du feuillet. La base se développe et, en s'allongeant, remplace la hampe. Dans l'évangile de Tübingen nous voyons un premier stade de la transformation. La barre n'est plus une simple ligne; elle est interrompue de place en place par des boules, des losanges, des feuilles ou d'autres formes décoratives. Un motif d'entrelacs assez important, combiné avec des éléments floraux, sert de base[4]. Au siècle suivant, dans l'évangile de Thargmantchats, la barre est ornée de fleurs et d'entrelacs, mais elle conserve encore sa vraie silhouette; la base s'est élargie davantage[5]. Au début du treizième siècle, dans l'évangile de Haghbat, les motifs floraux se succèdent verticalement, sans ligne intermédiaire[6]. Dans notre manuscrit, la hampe se voit encore assez distinctement au folio 268 (pl. XI), mais au folio 101 elle a presque entièrement disparu (pl. X). Les mêmes traits distinguent les ornements marginaux de l'évangile de Bagnayr[7] et du manuscrit Kélékian. La base est toujours formée de palmes enlacées.

Le type primitif des ornements marginaux des leçons, un cadre simple renfermant un chiffre, a disparu. Les anneaux, de différentes formes, sont presque toujours dessinés par la tige des palmes qui forment l'élément principal de tout ce décor (pl. XII). Les tiges, enroulées en torsade ou nattées, tracent l'axe médian des motifs et les feuilles se déploient symétriquement de chaque côté, en donnant une forme pyramidante à l'ensemble. Parfois, les feuilles semblent sortir d'une coupe ou d'une corne d'abondance, d'autres fois elles se recourbent en un bref rinceau, ou s'entrecroisent en schémas variés. On les voit aussi disposées à côté d'une large tige, de manière à rappeler un arbuste; ce rapprochement semble d'autant plus justifié lorsque l'ornement se trouve placé, comme au folio 315 v, au début de la leçon des Rameaux. Nous voyons ici, encore une fois, la transformation du motif décoratif en une miniature illustrant le texte. A ce même groupe appartiennent les nombreuses croix dessinées auprès des évangiles de la Passion et de la Résurrection. Quelques-unes, formées par une bande qui se noue aux extrémités, ou munies de plaques en forme de losange qui semblent clouées aux bras, rappellent les croix d'orfèvrerie; d'autres, plus simples, ressemblent à des croix de bois. Au-dessous de l'une d'elles, au folio 92, le copiste a écrit: «*բարեխաւս Իգնատիոսի*», «interviens pour Ignatios».

1. Venise n° 196 (pl. VI et VII). Évangile de Horomos, Venise n° 961. – Évangile de la coll. Esmerian n° 1 (anc. coll. Margossian n° 21): Tchobanian, *Roseraie*, t. II, p. 31.
2. Jérusalem, n[os] 1914 et 1925.
3. Weitzmann, *Armenische Buchmalerei*, pl. XI, 36. Cet ornement se trouve seulement à la page initiale de Matthieu.
4. Strzygowski, *Kleinarm. Miniaturmalerei*, pl. VIII à X.
5. Tchobanian, *Roseraie*, t. III, p. 180.
6. Mgr. Hovsephian, *Chef d'œuvre de Haghbat*, dans *Sion*, 1934, p. 308, fig. 6.
7. Id., *Le miniaturiste Ignatios*, dans *Sion*, 1933, Août.



Des oiseaux sont inscrits dans un ovale tracé par des tiges; ailleurs des palmes se terminent par une tête d'oiseau (pl. XII, 29, 26). Un disque renferme des anneaux enlacés, mais d'une manière générale l'élément animal ou géométrique tient très peu de place dans tout ce décor. Signalons, pour finir, l'ornement du folio 162 v (pl. XII, 24) où le miniaturiste a placé une tête humaine au-dessus de deux palmes. Cette combinaison étrange, où le motif floral semble être un corps humain déformé, nous surprend moins lorsque nous pensons à un autre procédé des calligraphes arméniens, celui qui consiste à dessiner un visage dans la boucle d'une initiale.

Tous ces motifs sont peints en vert ou en bleu, rehaussés de petits traits blancs; ils se détachent sur un fond d'or qui dépasse légèrement et encercle les feuilles. Des boules rouges s'intercalent entre les lobes. Par le choix des éléments, par la manière dont ils se combinent, aussi bien que par le coloris, ces dessins rappellent les ornements des évangiles de Venise n° 1400, et de Tübingen[1]. Ils indiquent toutefois un stade légèrement plus avancé.

*Initiales.* Les grandes initiales des évangiles sont constituées par une bande, garnie de motifs floraux, qui s'évase aux deux extrémités en dessinant un entrelacs. La remarque que nous venons de faire à propos des ornements marginaux vaut aussi pour les initiales. Le type adopté diffère de celui de l'évangile n° 196 de Venise et il est apparenté à l'initiale de l'évangile de Matthieu du manuscrit de Venise n° 1400, à celles des évangiles de Tübingen, de Thargmantchats[2]. Mais encore une fois la forme est un peu plus évoluée. Dans tous ces manuscrits, l'entrelacs se trouve seulement aux extrémités ou dans les parties arrondies de la lettre, tandis que dans le nôtre il s'introduit dans la bande même. Cette variante, répétée aussi dans les évangiles de Bagnayr et de la collection Kélékian, nous est connue par un exemple un peu plus ancien, l'évangile écrit à Haghbat en 1211[3].

Dans le vide de la lettre Ս, l'artiste a dessiné une croix posée sur un fleuron et, au-dessus de la croix, un croissant renversé (pl. X). Le même motif se retrouve dans l'évangile de Bagnayr; le croissant renversé domine la croix placée au sommet du grand ornement marginal de l'évangile de Marc[4]. Ce rapprochement, tout à fait surprenant, des symboles de la Chrétienté et de l'Islam n'a pas été imaginé par notre miniaturiste. Avant lui le copiste Margaré avait dessiné dans l'évangile de Haghbat un croissant au-dessus de la croix de l'ornement marginal de Matthieu[5]. Plus tard, d'autres peintres de la Grande Arménie emploient aussi le croissant; dans un évangile illustré en 1313 il est placé au-dessous de l'étoile de la Nativité[6]. On ne peut s'empêcher d'être étonné devant de tels exemples. A la date où Ignatios et Margaré enluminaient leurs évangiles, le souvenir de la domination musulmane et des persécutions religieuses était encore vivace dans les esprits. Doit-on penser qu'en dessinant le croissant renversé le miniaturiste avait voulu montrer sa défaite devant la croix? Si cette pensée, peut-être un peu trop subtile, avait été celle de l'artiste il aurait vraisemblablement placé le croissant sous la croix. Faut-il admettre plutôt que ce croissant couché était pour lui un simple motif décoratif, au même titre que les caractères coufiques ou que les inscriptions communément employés dans tout l'Orient chrétien? Dans l'usage qu'ils faisaient de cet ornement épigraphique, les

1. Strzygowski, *Kleinarm. Miniaturmalerei*, p. 35-36.
2. Venise 1400, cf. Weitzmann, *Arm. Buchmalerei*, pl. XI, 36. – Tübingen, cf. Strzygowski, *Kleinarm. Min.*, pl. VIII à X. – Thargmantchats, cf. Tchobanian, *Roseraie*, t. III, p. 180.
3. Mgr. Hovsephian, *Chef d'œuvre de Haghbat*, dans *Sion*, 1934, p. 308, 1935, p. 125.
4. Id., *Le miniaturiste Ignatios*, dans *Sion*, p. 218, fig. 3; Tchobanian, *Roseraie*, t. III, p. 12.
5. Id., *Chef d'œuvre de Haghbat*, dans *Sion*, 1934, p. 308 (description).
6. Manchester, John Righland's Library n° 10. Évangile dit de Chikbak; cf. Tchobanian, *Roseraie*, t. III, p. 223.

miniaturistes arméniens allaient plus loin que les autres, car ils ont introduit dans un évangéliaire, à titre d'ornement, des mots du Koran[1]. Rappelons aussi que le croissant couché était un symbole fort ancien, fréquemment figuré sur les cylindres mésopotamiens[2].

Les initiales des leçons, et les lettres ornées de la première ligne de chaque évangile, se rattachent au type primitif que nous avons vu dans le manuscrit précédent: des tigelles s'enroulent en boule ou en huit autour de la tige principale (pl. XII). Les formes sont un peu plus stylisées. La barre de la lettre s'élargit et se rétrécit dessinant un triangle ou une amande. De ce fait la continuité des lignes verticales est interrompue et la tigelle semble servir de lien entre des parties distinctes. Parfois la tige se noue sur elle-même ou bien elle est interrompue par l'introduction d'une étoile à six branches.

Au folio 318 v des feuilles stylisées sont rattachées par un trait au sommet de la barre, toute unie, de la lettre Ե. C'est là un souvenir de la première forme des lettres ornées, celle qu'on voit dans les évangiles de Kars[3] et de Venise nº 1400. D'ailleurs, les initiales des leçons de notre manuscrit semblent moins évoluées dans l'ensemble que celles de quelques œuvres plus anciennes; on ne voit ni les motifs enlacés, ni les fleurs qui entrent dans la composition des lettres de l'évangile de Tübingen[4]. A deux reprises seulement notre artiste s'écarte des formules simples. Au folio 85 v et 273 v deux oiseaux réunis, une fois par le cou une autre fois par la queue, dessinent la lettre Ց. Nous voulons seulement signaler ces exemples d'initiales ornithomorphiques; nous en parlerons plus longuement dans notre étude des manuscrits ciliciens du douzième siècle.

*L'élément animal* semble tenir peu de place dans les manuscrits enluminés par Ignatios, du moins peut-on le croire par ceux qui nous sont parvenus, dépouillés des tables des canons. Des oiseaux adossés (pl. XII), ou affrontés becquetant une feuille. Ailleurs ils se suivent, mais le premier tourne la tête vers l'autre et conserve par ce mouvement le souvenir du couple affronté (pl. X).

L'oiseau à la tête retournée est d'ailleurs le type favori de ce miniaturiste. La queue soulevée se recourbe en avant et, de cette manière, le corps semble inscrit dans un ovale. La schématisation des formes est très apparente; le plumage, simplifié, se transforme en une série de stries parallèles, parfois de couleurs différentes. Une bande étroite entoure de nouveau le cou et le haut de la queue, et, dans les oiseaux des initiales, d'autres anneaux encerclent aussi le corps. Les ornementations des tissus se présentent encore une fois à l'esprit; tout comme le copiste du manuscrit précédent, celui-ci y a trouvé ses modèles. La différence entre les dessins de ces deux enlumineurs réside surtout dans la qualité de l'exécution et non pas dans la tendance générale.

*Élément géométrique.* Le miniaturiste Ignatios a une prédilection toute spéciale pour ce genre d'ornement; il lui donne une place très importante, surtout dans les têtes de chapitres.

Nous retrouvons le motif des perles ou disques colorés (pl. X); les stries vertes et jaunes sont disposées comme celles des manuscrits du dixième siècle. Le souvenir de la bordure en petites perles blanches de l'évangile de Rabula se conserve dans les points blancs, placés à côté des disques, et qui se détachent sur un fond noir. Des rangées de petits losanges, passant du noir à quatre tons de bleu de plus en plus clairs, constituent

1. E. Alianaqian, *Un ancien manuscrit du «Hadjakhopatum»* (en arm.) dans Theodik, *Amenun Taretsuyts*, Paris, 1927, p. 463–465. Ce manuscrit se trouve maintenant dans une collection privée en Amérique.
2. G. Contenau, *Manuel d'archéologie orientale*, t. I, p. 403.
3. Tchobanian, *Roseraie*, t. III, p. 42, 46, 188, 190, 220.
4. Strzygowski, *Kleinarm. Miniaturmalerei*, p. 35–36.



le motif connu sous le nom d'arc-en-ciel. Les miniaturistes arméniens des siècles précédents l'employaient aussi pour donner du relief à l'arc[1], et dès le sixième siècle on le voit dans des manuscrits grecs et syriens[2]. Comme le ruban ondulé, ce motif est employé par les mosaïstes; l'exemple le plus connu se voit à la coupole de Daphni.

Mieux encore que les disques ou l'arc-en-ciel, les chevrons du grand arc contribuent à l'effet de polychromie: les bandes vertes, bleues, blanches, rouges, noires et jaunes se succèdent. Ce motif n'apparaît pas dans les œuvres arméniennes du dixième siècle qui nous sont parvenues. Il était cependant connu à cette date car on le trouve dans le Paris. Coislin 195, dont le décor a un caractère oriental très marqué. La gamme des couleurs comprend seulement le vert, le blanc, le bleu et le rouge. A partir du douzième siècle les miniaturistes arméniens s'en servent aussi. Les chevrons de l'évangile de Tübingen sont plus riches: on voit le brun, le rose, le rouge, le blanc, le bleu, le jaune, le vert, le violet[3]. Au XIII[e] siècle des chevrons ornent les miniatures décoratives de l'évangile de Haghbat et les feuillets intercalés dans l'«Évangile rouge[4]». Comme les disques multicolores et l'arc-en-ciel, ce motif appartient à l'Orient. On l'a signalé sur un bas-relief sassanide et sur un tissu provenant de l'Asie Centrale[5].

Le tympan de la tête de chapitre de Luc est garni par des rangées de cercles tangents, coupant ceux de la ligne précédente à la hauteur du diamètre (pl. X). Il se forme ainsi, à l'intérieur de chaque cercle, un losange incurvé, au milieu duquel on a dessiné une petite boule. Le même ornement garnit le fond du rectangle de l'évangile Kélékian. On peut le voir aussi à deux reprises dans l'évangile de Horomos de l'an 1181. Ce motif décoratif est beaucoup trop connu pour qu'on en fasse l'histoire. Si nous considérons seulement les monuments chrétiens de la première époque, nous le trouvons sculpté sur la pierre en Syrie et en Egypte, sur le bois à la porte de Sainte-Sabine à Rome; il se retrouve sur les revêtements de marbre de l'abside de Parenzo, parmi les mosaïques des voûtes de l'église de Saint-Georges à Salonique, sur de nombreux pavements et même sur des œuvres d'argenterie. Comme la plupart des motifs à répétition indéfinie, il avait été adopté aussi par les tisseurs; la preuve nous en est donnée par le plat de Théodose conservé à Madrid, la chlamyde du personnage de gauche a un tablion orné de cercles entrelacés[6]. Les enlumineurs byzantins connaissent aussi ce thème, mais ils le répètent moins souvent que leurs confrères arméniens; ils le réservent surtout pour la décoration des bordures alors qu'en Arménie, comme dans les premières œuvres chrétiennes, les cercles qui se recoupent remplissent une surface plus grande[7].

Des motifs plus complexes sont inscrits dans des cercles aux écoinçons d'une arcade (pl. XI). L'entrelacs de droite se compose de trois lignes distinctes. Deux triangles, aux côtés légèrement incurvés, sont disposés en sens inverse et s'entrecoupent. La troisième ligne, en dessinant des boucles à des intervalles réguliers, forme une rosace à six feuilles. En réunissant d'une part les sommets de ces feuilles et d'autre part les angles arrondis des triangles, on obtiendrait deux hexagones qui se recoupent. Le motif est donc construit sur une base d'hexagones; ceux-ci se retrouvent aussi à l'intérieur par la réunion des boucles.

1. Weitzmann, *Armenische Buchmalerei*, pl. I, 3; III; IV, 13; XI, 36.
2. M. Alison Smith, *Byz. Ill. Orn.*, pl. I, 11-12; III, 1-4. - Rabula: *H. Ét. Millet*, C 1398.
3. Strzygowski, *Kleinarm. Miniaturmalerei*, p. 20.
4. Mgr. Hovsephian, *Le miniaturiste Ignatios*, dans *Sion*, 1933, p. 315, fig. 15.
5. M. Alison Smith, *Byzantine Illuminated Ornament*, p. 49.
6. Peirce et Tyler, *L'art byzantin*, Paris, 1932, pl. 35-37.
7. M. Alison Smith, *Byzantine Illuminated Ornament*, pl. VII, 1; X, 1-4.

Bien que l'entrecoupement des deux triangles donne naissance à une étoile à six branches, le dessin de l'entrelacs n'en fait pas ressortir la forme; celle des triangles n'est pas accentuée non plus, et c'est la petite rosace, formée par les boucles, qui se dégage le mieux.

Le motif de gauche paraît être, au premier abord, un développement de celui que nous venons d'analyser: une rosace, plus petite, est entourée de nombreuses lignes entrelacées. En réalité, l'épure est différente, et l'ornement est formé par les enlacements d'une seule ligne. Pour le dessiner il faut inscrire un dodécagone dans le cercle et tracer un petit hexagone au centre. Le galon part d'un angle quelconque de cet hexagone et rejoint, par une ligne courbe, le côté du dodécagone qui fait face à l'angle à la droite du point de départ. Le galon s'incurve et passe au côté du dodécagone séparé du premier par quatre autres; de là, il revient à l'hexagone et touche l'angle qui se trouve à la gauche du premier. Après avoir dessiné une boucle, la tige retrace une trajectoire triangulaire, analogue à celle que nous venons de décrire, et elle continue ainsi jusqu'à ce qu'elle revienne au point de départ initial. La rosace du centre est formée par les boucles de la tige.

Les entrelacs enfermés dans des cercles de l'évangile de Bagnayr suivent d'autres schèmes. Deux de ces motifs rappellent un peu les nôtres à cause de la rosace du centre, mais chacun d'eux est composé de quatre lignes distinctes dont le tracé ne suit pas une figure géométrique bien définie. D'autres ont à la base une étoile à huit branches[1].

Des entrelacs ont été dessinés aussi dans les initiales. A l'intérieur de la bande verticale leur forme est assez simple. Une seule fois une courte tresse a été dessinée dans la barre de la lettre Ի (pl. XI); d'une manière générale, le miniaturiste a recours à des anneaux allongés. Ceux-ci s'enlacent en croix; disposés en forme de losanges, ils s'entrepénètrent aux extrémités, lorsqu'ils sont grands, sinon ils sont réunis par d'autres lignes qui les traversent. Ces combinaisons se retrouvent sur les pavements des premiers siècles[2].

Les motifs terminaux des initiales sont plus complexes. Une tige, en se nouant sur elle-même, s'enlace aux filets qui dessinent le contour de la lettre Ի (pl. XI); dans le haut, elle se recourbe en cinq anneaux, dans le bas le tracé est légèrement différent et l'anneau central fait place à un nœud. A la lettre Ս (pl. X), l'entrelacs donne l'apparence d'anneaux enlacés; en réalité, il est dessiné par la ligne du contour et il dérive d'une tresse à huit brins, réunis autrement que dans le tracé régulier.

*Le décor floral* occupe peu de place dans les têtes de chapitres mais il constitue, comme on l'a déjà vu, l'élément principal des ornements marginaux. Les palmes sont presque les seules formes employées. La palme simple a, le plus souvent, l'aspect d'un bourgeon issu d'un calice. Ce bourgeon est épais et arrondi toutes les fois que la palme est inscrite dans un cercle; il s'allonge en pointe ou se recourbe lorsque la feuille s'insère dans un angle. La forme du calice se modifie aussi; la séparation entre les deux moitiés n'est pas toujours nettement indiquée et l'on aboutit à un triangle curviligne (pl. XII, 25). Il arrive aussi que le calice se dédouble; la feuille semble avoir alors cinq lobes (pl. X et XI).

Les lobes de la palme double se recourbent parfois en des crochets égaux, mais plus souvent un lobe s'allonge beaucoup plus que l'autre et s'enlace à d'autres feuilles. Ici aussi la courbure tend à s'atténuer et la séparation des lobes est indiquée surtout par le filet blanc qui entoure les feuilles et par la petite boule rappelant un bourgeon. Parfois toute séparation a disparu et il ne reste qu'une feuille triangulaire.

1. Mgr. Hovsephian, *Le miniaturiste Ignatios*, dans *Sion*, 1933, p. 218. – Tchobanian, *Roseraie*, t. III, p. 12.
2. Errard et Gayet, *Parenzo*, pl. 29-31.



Les combinaisons de ces éléments floraux ne sont pas très variées. Le rinceau, à proprement parler, apparaît seulement dans le décor marginal, mais même ici sa forme n'est pas pure (pl. XII, 27). Une tige, terminée par une palme trilobée, se détache d'une circonvolution et s'enlace autour de la suivante. Dans la tête de chapitre de Jean la tige, en s'enroulant, forme l'élément du rinceau, mais les autres feuilles qui s'en détachent et se dirigent des deux côtés en modifient l'aspect (pl. XI). La fragmentation du rinceau, aboutissant à une série de cercles qui renferment des feuilles, se voit au début de Marc (pl. X). Une ligne blanche sur la bande étroite du cercle, pareille à celle des tiges, de petits traits, qui marquent l'endroit où la feuille se détache, indiquent bien que ces cercles sont en réalité des tiges enroulées. La barre horizontale qui réunit les deux cercles du bas est un autre rappel du rinceau.

Dans les ornements marginaux, c'est le principe géométrique qui domine. Les tiges se fendent et dessinent diverses figures; d'autres fois, les deux moitiés s'enlacent (pl. XII, 25, 26, 29). La feuille et la tige se confondent; le lobe s'amincit au point de devenir une tigelle d'où part une nouvelle feuille (pl. X); ou bien le lobe s'allonge et rejoint sa propre tige (pl. XII, 28).

***

Ces pages ornementales, dont nous venons d'étudier les éléments dans le détail, nous montrent l'œuvre d'un peintre habile. C'est un art sobre par le choix des motifs, mais riche par le coloris. Cette sobriété est peut-être plus apparente que réelle, car nous ne connaissons pas les tables des canons qui offrent toujours une plus grande variété de formes. Comme tous les décorateurs arméniens, le peintre Ignatios sait composer. Il suffit de considérer sa manière de disposer les premières lignes des évangiles, une ou deux selon l'importance du fronton, le choix qu'il a fait de caractères ornés permettant une transition entre les rectangles décorés et le texte simple du bas, pour se rendre compte que chaque détail de la page a été étudié avec soin. Comme tous les Arméniens il aime aussi le chatoiement des couleurs; les teintes sombres ont un éclat vif, rehaussées encore par l'or rougeâtre sur lequel elles se détachent. Ignatios est moins habile dans la représentation figurée, si nous en jugeons d'après les portraits de Marc et des donateurs, qui seuls ont été reproduits[1]. Ces figures stylisées ont des proportions assez lourdes.

Ignatios était selon toute probabilité un moine du monastère de Horomos où il copia l'évangile de Bagnayr. Nous pouvons donc comparer son œuvre aux manuscrits précédents et voir les changements qui s'étaient produits dans l'enluminure de la région d'Ani pendant ce demi-siècle.

Sans vouloir généraliser d'après un petit nombre de monuments, il est permis d'attirer l'attention sur les progrès techniques. L'évangile n° 196 de Venise et celui de Horomos de l'an 1181, ne présentent pas les qualités artistiques des manuscrits du siècle suivant; comparés à ceux-ci, les miniatures paraissent frustes, le dessin n'a pas la précision de celui d'Ignatios et, dans l'ensemble, la composition est moins savante. Ces copistes du XII[e] siècle ne semblent pas avoir connu aussi bien l'art de préparer les couleurs, nous ne voyons pas les tons brillants des manuscrits d'Ignatios, et l'or est beaucoup moins employé. Tout ceci ne peut guère nous surprendre. Les évangiles n[os] 196 et 981 de Venise sont parmi les premiers manuscrits copiés dans ces provinces après les désastres qui mirent fin à l'indépendance arménienne. Pendant toute la période obscure de la domination

1. Mgr. Hovsephian, *Le miniaturiste Ignatios*, dans *Sion*, 1933, p. 274, fig. 11.

seldjoukide, après le départ de tant d'hommes qui avaient suivi les rois dans leur exil, il est évident que l'art arménien avait dû subir une période de décadence. Avec l'occupation géorgienne, au cours de ces années où la vie nationale renaît, de nouveaux copistes sont formés, leur travail s'améliore petit à petit et les différences que nous constatons dans ces manuscrits du XIII[e] siècle s'expliquent non seulement par le talent personnel d'Ignatios, mais par les progrès de l'art de la Grande Arménie.

Si la qualité de ces œuvres est meilleure, le caractère général n'a pas beaucoup changé. Les enlumineurs du XIII[e] siècle montrent une préférence plus marquée pour le décor géométrique, ils emploient des formules plus complexes, mais comme leurs prédécesseurs ils s'inspirent volontiers des arts du tissu et leur répertoire ornemental est composé surtout de motifs orientaux. Ces miniatures sont très différentes de celles des manuscrits grecs de la même époque; l'occupation byzantine, de courte durée, ne semble pas avoir exercé une influence appréciable. Les dessins ont un caractère archaïque, et cet archaïsme apparaît aussi lorsqu'on compare les enluminures à la sculpture arménienne contemporaine.

---

MANUSCRIT N° 325 (129). Tétraévangile composé de 404 feuillets de parchemin mesurant 25,5 × 33,5 cm.[1] Le foliotage, de date récente, va de 1 à 393 seulement, car on a oublié de numéroter les folios placés entre les feuillets suivants: 97 et 98, 129 et 130, 139 et 140, 141 et 142, 193 et 194, 224 et 225, 229 et 230, 236 et 237, 249 et 250, 367 et 368, 368 et 369. A l'origine seuls les cahiers étaient numérotés de ա (1) à ծբ (52).

La lettre à Carpianos et les tables des canons sont perdues. Les feuilles initiales des évangiles de Marc et de Jean manquent également; le texte de Marc commence au milieu du verset 6, chapitre I; celui de Jean au dernier mot du verset 11, chapitre I. Quelques marges sont entièrement rognées; ailleurs des ornements ont été découpés et enlevés.

Le texte est écrit en erkathagir moyen, très régulier, sur deux colonnes de seize lignes. Le mémorial est en erkathagir anguleux, plus petit, qui rappelle celui des titres des évangiles; seule la première ligne est en erkathagir moyen comme le texte. Les derniers versets de Marc et le passage de Jean sur la femme adultère sont écrits aussi en erkathagir anguleux. Les intitulés sont à l'encre rouge; les pages initiales de Matthieu et de Luc, la première ligne des leçons sont en lettres d'or. Tout le reste est à l'encre noire. Chaque leçon commence par une initiale ornée et elle est accompagnée d'un dessin placé dans la marge extérieure ou intérieure.

Le manuscrit est bien conservé dans l'ensemble, seuls les derniers feuillets ont souffert, les marges sont déchirées et l'encre, assez effacée par endroits, rend la lecture du mémorial difficile.

Le manuscrit se compose de la manière suivante:

fol. 1 à 116 – Évangile selon saint Matthieu
fol. 117 à 184 v – Évangile selon saint Marc
fol. 185 à 302 v – Évangile selon saint Luc
fol. 303 à 389 v – Évangile selon saint Jean
fol. 390 à 390 v – Leçon de la femme adultère
fol. 391 à 393 v (394 + 2 v) – Mémorial.

Cet évangile a été écrit en 1230, à Théodosiopolis (Erzeroum). Le mémorial donne des renseignements assez intéressants. Le copiste, Grigor, écrit qu'il désirait depuis longtemps trouver l'excellent modèle qui était l'œuvre du scribe Grigor Murghanetsi et, y étant enfin

1. Sarghissian, *Catalogue*, p. 567-574. Pour les mémoriaux voir Appendice III.



parvenu par la grâce de Dieu, il le copia de ses propres mains: « Je l'ai orné, ajoute-t-il, avec de l'or de bonne qualité, éprouvé au feu et épuré, avec des couleurs de toutes sortes et de teintes brillantes, j'y ai dessiné des ornements divers, en forme d'arcs et pareils au ciel et d'autres avec des fleurs... ». Il donne la date de trois manières, mais ces chiffres ne concordent pas exactement: la première est l'année 6430, depuis l'expulsion d'Adam du paradis, la seconde est l'an 1232 depuis la naissance du Christ; enfin l'année 679 de l'ère arménienne, c'est-à-dire, 1230. D'après Samuel d'Ani il y a une différence de deux ans entre l'ère de la nativité et l'ère chrétienne, l'année 1232 correspondrait à l'an 1230 de l'ère chrétienne[1]. Cette date concorde avec une autre date écrite dans le manuscrit même. Au folio 364, sur la bande circulaire dessinée dans la marge, on lit ces mots: « (ceci) fut fait en l'an 678 (1229) » (pl. XIII, 31). Le mémorial a dû être ajouté peu de temps après.

Le copiste nous parle de son père, le prêtre Khatchatur, homme fort savant dans l'art de l'enluminure; il mentionne aussi tous ceux qui l'ont aidé d'une manière quelconque, les uns en préparant le parchemin, d'autres probablement par des dons qui lui permettaient d'acheter tout ce qui lui était nécessaire. Les noms du copiste et du possesseur se retrouvent à la fin des évangiles.

* * *

Comme pour l'évangile précédent, les seuls ornements qui subsistent dans ce manuscrit sont les têtes de chapitres, les motifs marginaux et les initiales.

*Têtes de chapitres.* Toutes deux sont en forme de rectangle. La bande inférieure du cadre se prolonge légèrement des deux côtés et donne l'impression d'une base (pl. XIV, XV). Déjà au onzième siècle la page initiale de Matthieu dans le manuscrit n° 1400 de Venise nous offrait un exemple de ce procédé[2]. Le répartition du champ de ce rectangle peut être comparée aussi à la tête de chapitre de Matthieu de notre manuscrit; dans tous deux un petit arc outrepassé entoure un entrelacs, tandis que la plus grande partie du rectangle est garnie d'un ornement à répétition indéfinie. Dans la tête de chapitre de Marc, des médaillons occupent les angles du rectangle, et des combinaisons de l'entrelacs et du rinceau remplissent les vides entre ces médaillons et le petit arc outrepassé.

Ces rectangles, si richement ornés, ont des proportions plus hautes que la plupart des têtes de chapitres des manuscrits de la Grande Arménie. Nous connaissons des exemples plus anciens où l'arc tend à disparaître, comme ici, et où le décor fait penser à celui des tapis. Les médaillons renfermant des dessins géométriques apparaissent déjà en 1057 dans l'évangile d'Etchmiadzin n° 362 G, écrit à Mélitène[3]. A partir de ce moment, les miniaturistes de la Grande Arménie emploient ce procédé de plus en plus souvent et parfois ces médaillons garnissent, à eux seuls, tout le champ du rectangle.

Ainsi que dans les manuscrits écrits par Ignatios, les oiseaux affrontés ne sont pas toujours placés au sommet du rectangle. Nous verrons d'ailleurs que la forme animale n'apparaît presque pas dans cet évangéliaire.

*Les ornements marginaux* des pages initiales des évangiles présentent des formes plus évoluées que ceux du Venise n° 151. L'entrelacs occupe une place importante et les enroulements des rinceaux se multiplient aussi. La silhouette générale est plus élégante.

1. E. Dulaurier, *Recherches sur la chronologie arménienne*, Paris, 1859, p. 56.
2. Weitzmann, *Arm. Buchmalerei*, pl. XI, 36.
3. Macler, *Miniatures arméniennes*, pl. XV, 30.

Si la hampe, qui supporte la croix au folio 1, présente encore une largeur presque uniforme (pl. XIV), au folio 184 elle est entrecoupée par des nœuds d'entrelacs (pl. XV). La base est composée d'un ornement assez complexe: des tiges s'enroulent et s'enlacent, les unes se terminent par des palmes, d'autres portent à leur extrémité une tête d'animal. Nous voyons ici un autre exemple de ce mélange des formes florales et animales dont nous avons parlé précédemment.

La croix pattée reproduit la forme de la croix arménienne: les bras verticaux sont égaux et légèrement plus longs que les bras latéraux. Ce sont, probablement, des répliques fidèles des croix d'or et d'argent, ornées de pierres précieuses.

Un assez grand nombre d'ornements marginaux répètent les types archaïques des cercles de couleur. Un motif décoratif égaye quelques-unes de ces bandes circulaires, sur d'autres on lit une courte phrase. Nous avons déjà signalé l'inscription portant la date 1229 (pl. XIII, 31); ailleurs le copiste a écrit: «Seigneur aie pitié de Grigor», ou bien «Seigneur Jésus Christ aie pitié de moi»[1]. Au folio 47v, l'inscription est en trois langues; dans la partie supérieure en arabe, à droite en arménien, à gauche en grec (pl. XIII, 30). La phrase arménienne dit: «Le Seigneur est grand» «Մեծ է Տէր», l'inscription grecque est la suivante: ΓΑΗΕΙ. Nous avons apparemment la copie altérée et inintelligible d'un mot ou d'une phrase. En s'aidant de l'arménien, on pourrait proposer de restituer (με)γ(ά)λη ἐ(στ)ί, la terminaison féminine indiquerait que le mot sous-entendu n'est pas Seigneur, comme en arménien, mais peut-être δύναμις ou δόξα, «sa puissance, ou sa gloire, est grande». Le copiste de notre manuscrit ignorait non seulement le grec, mais aussi l'arabe, car les mots qu'il a écrits sont inintelligibles. En partant toujours de l'inscription arménienne, on s'attendrait à trouver la phrase «Allah est grand», si souvent répétée par les Musulmans, mais on ne peut reconnaître ni l'un, ni l'autre de ces mots.

Des caractères grecs sont tracés aussi sur d'autres cercles; au folio 78 on a écrit MEOHC, au folio 261 d'un côté OΓH, de l'autre la lettre arménienne Ե, puis Λ et la lettre E renversée, enfin au folio 247 OΓHE. Quelques mots arabes illisibles sont inscrits sur d'autres médaillons. Comme une inscription en une autre langue n'accompagne pas ces lettres, il n'est guère possible de deviner ce qu'elles signifient. Dans la pensée de notre miniaturiste elles devaient avoir une fonction purement décorative.

L'emploi ornemental de l'écriture suffirait déjà à montrer l'influence musulmane, même si quelques-unes des inscriptions n'étaient pas en arabe. Les médaillons qui encadrent toute une phrase écrite en arménien n'entrent pas dans cette catégorie; ces inscriptions indiquent le jour où l'évangile doit être lu, elles sont des références au même titre que les numéros inscrits dans les cercles[2].

A côté de ces motifs, relativement simples, il en est d'autres plus ornés. Parfois, la bande s'élargit et elle est couverte d'un dessin. Le miniaturiste recherche toujours des effets de polychromie. Le cercle est divisé en quatre parties et le rinceau qui y est tracé se détache chaque fois sur une couleur différente. Ailleurs, l'ornement lui-même est polychrome et nous retrouvons les motifs favoris des miniaturistes arméniens, les perles multicolores et les chevrons (pl. XIII, 35). D'autres fois des bandes concentriques, ou bien disposées en forme d'étoiles et de polygones curvilignes et de carrés donnent un aspect chatoyant aux cercles. Des motifs floraux s'ajoutent à ce décor linéaire; un enroulement simple ou double part du sommet et souvent une demi-feuille ou un fleuron sont dessi-

1. Folios 30v, 270.

2. Par exemple dans l'évangile de Jean on lit: «Premier évangile de vendredi soir» (fol. 360v), «Quatrième évangile de vendredi midi» (fol. 382v), etc.



nés au-dessous du cercle. Notre miniaturiste emploie aussi d'autres formes: le quatrefeuille, le trèfle, le triangle curviligne ou le losange (pl. XIII). L'élément floral tient plus de place dans ces ornements car les côtés de ces figures géométriques sont tracés, très souvent, par des palmes qui, ensuite, se prolongent verticalement.

Quelques motifs sont en rapport avec le texte. Une croix dorée, élevée sur un tertre, est dessinée en regard des mots: «Alors le signe du Fils de l'homme paraîtra dans le ciel» (Mt. XXIV, 30). Au folio 275v un arbre stylisé rappelle l'entrée du Christ à Jérusalem (Lc. XIX, 29). Celui du folio 156v illustre la leçon sur la guérison de l'aveugle Bartimée à Jéricho (Mc. X, 46). Ici le choix du motif est moins compréhensible et, pourtant, il est d'un usage courant dans les manuscrits arméniens. Dans les trois synoptiques il est dit que l'aveugle était assis «auprès du chemin», et il se peut que nous ayons, dans cet arbre unique, le souvenir d'une composition où l'aveugle aurait été représenté assis sur le bord d'une route, au pied d'un arbre. Au folio 292, entre les deux colonnes du texte, à côté des mots: «comme il parlait encore, le coq chanta» (Lc. XVII, 60), on a dessiné un beau coq. Cette miniature n'est plus en rapport avec la division du texte en leçons, car le verset illustré est le dernier de la péricope dont le début se trouve au folio 286. Dans d'autres évangéliaires aussi la seule miniature indépendante de la répartition en leçons est le coq qui chante au moment du reniement de Pierre.

Les ornements marginaux de notre manuscrit se distinguent moins par la variété que par l'élégance du dessin et l'éclat du coloris. Un bleu intense, un vermillon vif, le vert, le rouge sombre sont fréquemment employés, parfois aussi le rose et le jaune. Ces couleurs sont rehaussées par le mince filet d'or qui encercle les ornements. Le copiste a fidèlement conservé les types anciens qu'on voyait au onzième siècle dans l'évangile de Venise n° 1400 et, plus tard, dans celui de Tübingen. Seule la présence de quelques miniatures, se rapportant au texte, indique une époque plus avancée.

*Les initiales* des évangiles appartiennent au même groupe que celles du manuscrit n° 151. Par le développement des entrelacs terminaux elles rappellent surtout celles de l'évangile de Targmantchats. Elles s'en rapprochent aussi par un autre détail. Au bas de la bande verticale de la lettre Գ, notre miniaturiste a dessiné un disque orné d'une feuille quadrilobée (pl. XIV). Sur la même lettre, et à la même place, le copiste de l'évangile de Targmantchats avait placé un médaillon renfermant une croix[1]. La barre de la lettre Ք est interrompue par deux figures humaines inscrites dans un cercle (pl. XV). Les initiales de l'évangile de la collection Esmerian, écrit en 1201 dans la province d'Erzeroum, ont la forme relativement plus simple de la tige nouée, mais la boucle des lettres Գ et Ք renferme aussi un visage[2]. Ce procédé est d'ailleurs assez ancien car dans quelques manuscrits du dixième siècle, des yeux, un nez et une bouche sont dessinés dans la boucle de la lettre Զ.

Les initiales des leçons sont formées, d'une manière générale, par diverses combinaisons linéaires; les barres se terminent parfois par une demi-feuille mais, dans l'ensemble, l'élément floral tient peu de place (pl. XIII). Les nœuds en forme de huit et les anneaux, que nous avions vus dans le manuscrit précédent, sont assez rares. Le plus souvent les tiges se creusent et se rapprochent, puis se redressent et s'écartent; elles se nouent, ou s'enlacent en une courte tresse, et donnent à la lettre une silhouette plus élégante. La tige, presque toujours bleue, est encerclée par un filet d'or et l'or couvre aussi le fond sur lequel se détachent les entrelacs. Les feuilles sont souvent vertes; des boules rouges

1. Tchobanian, *Roseraie*, t. III, p. 180

2. Id., *Roseraie*, t. I, p. 2, t. II, p. 8.

s'intercalent entre leurs lobes, elles ornent aussi les angles saillants de l'initiale ou bien se placent au milieu de la ligne mince qui relie deux barres verticales.

Les schèmes ne sont pas très variés et, cependant, le miniaturiste essaye de ne jamais répéter exactement le même dessin. Même pour la lettre Ե, qui revient le plus souvent, il cherche des détails nouveaux, des combinaisons qui modifient légèrement la forme (pl. XIII, 31-32). Il a aussi le désir d'établir un certain rapport entre les dimensions de l'initiale et celles de l'ornement, surtout lorsqu'ils sont placés exactement l'un près de l'autre.

A côté des grandes initiales figurent les symboles des évangélistes. Au début de Matthieu, un ange, vêtu du costume impérial, dessiné seulement jusqu'à la ceinture, porte d'une main la lance, de l'autre le globe orné d'une croix (pl. XIV); à la page initiale de Luc, un bœuf, tourné de profil et assis sur ses pattes de derrière, tient le livre des évangiles (pl. XV).

Des représentations analogues se trouvent dans d'autres manuscrits. L'exemple le plus ancien connu à ce jour est celui des évangiles de Targmantchats et de Haghbat[1]. Le symbole est toujours placé à côté de l'initiale sauf pour Marc où le lion est introduit entre les deux barres de la lettre Ս. En face de ce type, propre à la Grande Arménie, il en est un autre, employé surtout par les artistes de la Cilicie: l'ange, le lion ou le bœuf ont la forme même de l'initiale et la remplacent[2]. Cette formule apparaît pour la première fois dans un tétraévangile écrit en 1066, à Sebaste[3]. De là elle passe en Cilicie et, au quatorzième siècle, elle pénètre aussi dans la Grande Arménie et supplante le modèle, plus simple, du symbole placé à côté de la lettre. Dans quelques rares manuscrits nous voyons un troisième procédé: le symbole est dessiné à l'intérieur de la tête de chapitre ou dans l'ouverture de l'arc qui s'y découpe[4].

Les quatre animaux symboliques, si souvent représentés par les artistes occidentaux, ne sont pas inconnus dans l'Orient chrétien. On les voit tout d'abord dans la figuration des visions apocalyptiques. Dans la belle mosaïque du cinquième siècle, découverte par M. Xyngopoulos à Salonique[5], dans les peintures de Baouît et de Saqqara, ils sortent de l'auréole qui entoure le Christ[6]. On les retrouve au dixième siècle dans la grotte du Pantocrator du Latmos et à plusieurs reprises dans les églises rupestres de Cappadoce[7]. Les miniaturistes, eux-mêmes, ne manquent pas de figurer les quatre animaux dans la vision d'Ezéchiel[8].

Dans tous ces exemples les animaux sont considérés comme les symboles des évan-

1. Év. de Tübingen, cf. Strzygowski, *Kleinarm. Min.*, pl. VIII à X.–Év. de Thargmantchats, cf. Tchobanian, *Roseraie*, t. III, p. 180; Mgr. Hovsephian, *Chef d'œuvre de Haghbat*, dans *Sion*, 1935, p. 125.
2. Voir chapitre II.
3. Mgr. Hovsephian, *Khaghbakians*, p. 176-177, fig. 74 et 75.
4. Voir pl. XXXV, 71 et exemples cités au chapitre III.
5. A. Xyngopoulos, Τὸ καθολικὸν τῆς μονῆς τοῦ Λατόμου ἐν Θεσσαλονίκῃ dans Ἀρχαιολογικὸν Δελτίον, 1929, p. 142-180. Voir aussi au sujet de cette mosaïque Ch. Diehl, *A propos de la mosaïque d'Hosios David à Salonique*, dans *Byzantion*, 1932, p. 333-338; C. R. Morey, *A note on the date of the mosaic of Hosios David, Salonica*, *Ibid.*, p. 339-346 et le compte-rendu dans *Byzantinische Zeitschrift*, 1933, p. 211.
6. J. Clédat, *Le monastère et la nécropole de Baouît*, Le Caire, 1904, pl. XLII, XCI. - O. M. Dalton, *Byzantine Art and Archaeology*, Oxford, 1911, p. 287, fig. 175.
7. Th. Wiegand, *Milet. Ergebnisse der Ausgrabungen und Untersuchungen seit dem Jahre 1899. Band III, Heft I, Der Latmos*, Berlin, 1913, pl. I. - G. de Jerphanion, *Les églises rupestres de Cappadoce*, t. III, Paris, 1934, pl. 158. 1, 186. 2.
8. Venise, Marc. gr. 540, Tétraévangile, cf. *Hautes Études Millet*, C 555. Sinait. 339, Homélies de Grégoire de Nazianze, cf. *Hautes Études Millet*, B 161.



gélistes car ils sont figurés tenant un livre. On se rend encore mieux compte de ceci lorsqu'on considère les peintures du Monastère Blanc, près de Sohag, en Égypte, exécutées par un peintre arménien nommé Theodoros, en 1073. Dans l'abside, le Christ trônant est porté par les quatre animaux, et à côté de chacun d'eux un évangéliste assis écrit[1]. Mais ces représentations ont été associées aux portraits des évangélistes en dehors même des scènes apocalyptiques. Sur un feuillet du neuvième siècle, qui se trouve dans le manuscrit n° 123 d'Athènes, le bœuf est dessiné en face de Luc, dans l'angle supérieur de la miniature[2]. Dans deux manuscrits du douzième siècle de la même bibliothèque, chaque évangéliste est accompagné de son symbole; ceux-ci sont placés dans la partie supérieure de la miniature ou inscrits dans un médaillon qui repose sur le cadre[3]. Des manuscrits de l'Athos nous offrent d'autres exemples; dans l'un d'eux, le Vatopedinus 713, le symbole de Marc est l'aigle et celui de Jean, le lion[4]. Cette répartition, qui repose sur les commentaires d'Irénée, montre que l'artiste suivait une pratique ancienne. Dans un tétraévangile du Patriarcat œcuménique de Constantinople le lion est attribué à Matthieu et l'ange à Marc[5].

Comme on le voit, les symboles des évangélistes étaient représentés depuis longtemps dans l'empire byzantin[6]. D'après les exemples qui nous sont parvenus, ils semblent avoir été plus répandus dans les provinces orientales et il est probable qu'ils ont pénétré en Arménie directement de ces régions voisines. Dans l'état actuel de nos connaissances, il est difficile de dire à quel moment les Arméniens ont commencé à les figurer, ni lequel des deux types, celui de la Grande Arménie ou celui de la Cilicie, nous donne la forme primitive. La plus ancienne représentation est celle de l'évangile de Sébaste, par contre la formule de la Grande Arménie est plus simple.

Les deux figures du manuscrit d'Erzeroum nous permettent de nous faire une idée du style du miniaturiste dans des dessins autres que les ornements. L'ange porte une tunique pourpre; le loros, à fond brun, est brodé de pierres rouges, bleues et jaunes et bordé de deux rangs de perles. Une grosse pierre rouge et des perles ornent sa chevelure. Les traits du visage sont dessinés par des lignes brunes ou noires. La chair a une tonalité foncée; une forte ombre brune entoure les yeux et les joues, des rehauts blancs indiquent les parties éclairées. Il y a un soupçon de rouge sur les joues et deux taches aux lèvres. Dans le dessin du bœuf, l'artiste recherche l'effet décoratif. Les poils sont figurés par des lignes parallèles qui recouvrent une partie du corps seulement. De place en place, trois points rouges sont posés en triangle. L'animal est peint en lilas, ce qui lui donne une apparence encore plus éloignée de la réalité.

Nous retrouvons la manière orientale que nous avons observée dans les manuscrits précédents, et qui apparaît encore mieux dans les évangiles de Tübingen, de Targmantchats et de Haghbat, qui ont conservé les portraits des évangélistes et d'autres miniatures de pleine page.

*Étude des éléments du décor.* Le décor animal n'apparaît presque pas dans ce ma-

1. J. Strzygowski, *Baukunst*, t. II, p. 731, fig. 692.
2. P. Buberl, *Die Miniaturenhandschriften der Nationalbibliothek in Athen*, Vienne, 1917, pl. I.
3. *Ibid.*, n° 163(7): pl. XIV, XV, 31; n° 57(6); pl. X. 22, XIII.
4. H. Brockhaus, *Die Kunst in den Athos-Klöstern*, Leipzig, 1891, p. 224. Catalogué sous le n° 937 par S. Eustratiades, *Cat. of the Greek MSS. in the Libr. of the Mon. of Vatopedi*, Cambridge, 1924.
5. G. M. Arabadjoglou, *Un évangile manuscrit orné de merveilleuses miniatures conservé au Patriarcat œcuménique*, Istanbul, 1932, p. 6.
6. M. Alpatov, *Reliefs de la Sainte-Sophie de Trébizonde*, dans *Byzantion*, 1930, p. 416-7. Alpatov et Brunov, *Geschichte der altrussischen Kunst*, Augsbourg, 1932, fig. 172, 176.

nuscrit. De petits oiseaux affrontés ornent le rectangle de la page initiale de Matthieu, quelques autres sont dessinés dans les marges. Parfois, le miniaturiste a donné à leur corps la courbe qui s'inscrit dans un ovale, d'autres fois ils sont posés tout droit au-dessus de l'ornement (pl. XIII, 32).

*L'élément géométrique* occupe, encore une fois, une très large place. Nous retrouvons le motif de l'arc-en-ciel sur l'arc inscrit dans le rectangle (pl. XV). Les perles du cadre sont striées de bandes, allant du foncé au clair, disposées dans le sens horizontal, mais en dessinant un angle, de manière à indiquer le relief. Chaque perle est d'une couleur différente: le rouge et le lilas voisinent en général avec le vert et le bleu. La pointe des boules vertes et rouges est jaune, celle des autres reste blanche. Le chevron, dont les deux parties sont alternativement rouge et blanche, rappelle un ruban plissé; il se détache sur un fond vert (pl. XIV et XV).

Ces différents motifs se retrouvent aussi dans les ornements marginaux (pl. XIII, 35). Nous les avons signalés plus haut.

Une grille, où le croisement des lignes détermine des losanges, remplit le vide de l'arc outrepassé, pareille aux claustra des anciennes églises (pl. XV). Au début de Matthieu, des losanges enlacés meublent tout le champ du rectangle laissé libre par l'arc inscrit (pl. XIV). L'enlacement d'un losange avec le losange voisin en engendre quatre plus petits, qui s'inscrivent dans le grand. Des filets bleus, formant rectangles, entourent les points d'intersection. Des quatrefeuilles sont inscrits dans les petits losanges et des feuilles de vigne dans les grands.

Ce décor resserré, d'une lecture un peu difficile au premier abord, appartient en réalité au même groupe ornemental que les cercles ou les octogones enlacés des manuscrits précédents. Les deux figures géométriques qui le composent, le losange et le rectangle, s'ajoutent l'une à l'autre, sans se confondre.

Parmi les œuvres de l'art chrétien primitif, le motif des losanges enlacés se retrouve sur une dalle ajourée; comme dans notre manuscrit des fleurs sont inscrites dans les grands losanges, mais les petits restent vides[1]. Par contre, sur un fragment de soierie tous les losanges sont garnis[2]. Dans l'un comme dans l'autre de ces exemples, les losanges sont plus espacés, mais c'est bien un motif de cet ordre qui est à l'origine du décor de notre manuscrit.

L'envahissement du fond donne de nouveau une physionomie complexe aux deux motifs inscrits dans les médaillons d'angle du folio 185; un examen plus attentif montre la simplicité de l'épure (pl. XV). Ces polygones étoilés sont constitués par le croisement de quatrefeuilles. Les deux grands sont peints en bleu; les deux autres, plus petits et colorés en vert, viennent se nouer aux points d'intersection des premiers. Tous les vides sont meublés par des motifs végétaux, et des tigelles se nouent en huit aux pointes de l'étoile la plus grande. Des étoiles à huit branches sont ainsi déterminées, mais comme dans le décor précédent les éléments constitutifs, les quatrefeuilles, conservent leur forme intacte et ne se confondent pas les uns avec les autres. Nous rapprocherons donc ces motifs non pas des polygones étoilés de l'art musulman, mais des ornements plus simples, dont les monuments coptes nous ont conservé plusieurs exemples. Sur une architrave en bois, provenant d'Égypte, deux quatrefeuilles qui se recoupent sont inscrits dans des cercles; au centre l'artiste a sculpté une rosace, proche parente de celle qui se voit à la

1. Plaque de chancel de l'église de Saint-Apollinaire Neuf à Ravenne, voir Ch. Diehl, *Manuel*, t. I, p. 198, fig. 89.

2. Peirce et Tyler, *L'art byzantin*, t. I, fig. 144b.



même place dans notre manuscrit[1]. Sur une dalle en calcaire du Metropolitan Museum de New York et une archivolte provenant de Baouît, les deux quatrefeuilles partent d'un cabochon[2].

*Élément floral.* L'importance du décor géométrique se voit non seulement à la place qu'il occupe dans sa forme pure, mais aussi à la manière de modifier les ornements végétaux. Le rinceau dépouillé de ses feuilles rappelle le galon d'entrelacs. Parfois il est découpé en des motifs pareils à des S; ceux-ci sont alignés, alternant deux par deux, pour orner les cadres (pl. XV). Lorsqu'ils sont placés face à face, ils meublent un champ plus large, comme l'intérieur des arcs trilobés ou des médaillons (pl. XV et XIV). Dans ces exemples les tiges s'enlacent et une des circonvolutions se développe aux dépens de l'autre. Parfois quatre motifs en S sont groupés: c'est ce qu'on voit à la base de l'ornement marginal de l'évangile de Luc (pl. XV). Deux d'entre eux partent du bas, les deux autres d'un peu plus haut; l'enlacement se produit non plus entre deux rinceaux opposés mais entre les circonvolutions des éléments superposés. Le dessin se complique de nœuds et des croisements d'une autre tige. Les feuilles n'ont pas entièrement disparu de ce motif; elles forment l'œil des volutes et, par endroits, se substituent à la tige. Elles subsistent aussi dans les rinceaux dessinés entre les deux grands médaillons du rectangle. Ici les deux formes en S partent d'un calice (pl. XV), variante du motif des rinceaux de vigne sortant d'une coupe, si répandu dans le premier art chrétien.

Dans les ornements marginaux, la feuille est plus apparente, bien que là aussi elle se confonde souvent avec la tige ou disparaisse complètement lorsque celle-ci dessine le cadre des numéros ou se recourbe en des nœuds tressés (pl. XIII, 34). Les motifs en S se terminent par de larges feuilles; ils sont quelquefois enrichis par l'addition d'une feuille étrangère (pl. XIII, 33).

Les éléments végétaux sont pour la plupart des palmes, comme dans les manuscrits précédents, mais surtout des palmes doubles. Parfois une feuille constitue à elle seule tout l'ornement. Au folio 4 une palme double, aux bords festonnés, s'épanouit en éventail. Plus loin, au folio 366, une palme polylobée sort d'une petite coupe stylisée, qui est comme le support de la feuille.

A côté des palmes on voit aussi dans ce manuscrit d'autres formes florales comme la feuille de vigne et l'acanthe. La première sert de motif de remplissage dans les losanges et les polygones étoilés. La feuille est découpée, suivant les besoins du cadre, mais elle est toujours reconnaissable. L'acanthe stylisée recouvre la bande inférieure du rectangle, au folio 185, et plusieurs médaillons des marges. Déjà dans les monuments de l'époque hellénistique et romaine elle avait cette forme, et elle s'était conservée dans les manuscrits byzantins, dans le décor des cadres. Signalons aussi des demi-palmettes (ou demi-acanthes) dessinées dans les initiales (pl. XV) ou combinées avec les ornements marginaux (pl. XIII, 33).

Il est regrettable que les tables des canons de ce bel évangéliaire aient disparu; à en juger par les pages initiales des évangiles, celles-ci devaient être d'une très grande richesse. La sobriété relative des œuvres précédentes a fait place à un décor qui parfois paraît surchargé. L'or du fond est presque entièrement recouvert par un dessin serré comme si l'artiste ne voulait laisser aucun vide. La couleur corrige en partie, il est vrai, ce défaut et le décor se lit beaucoup plus facilement sur l'original que sur les photographies.

1. J. Strzygowski, *Mschatta*, dans *Jahrbuch der königlichen preuss. Kunstsammlungen*, XXV, 1904, p. 267-8, fig. 45.

2. Peirce et Tyler, *L'art byzantin*, t. II, fig. 103b, 111.

L'effet général de ces rectangles, surtout de celui qui est décoré de deux médaillons, nous fait penser à des œuvres musulmanes. Nous avons vu qu'Erzeroum était restée beaucoup plus longtemps sous la domination seldjoukide, que d'autre part cette ville ayant une importance politique considérable, les Seldjouks y avaient construit de très beaux monuments dont quelques-uns se sont conservés jusqu'à nos jours. Il se peut donc que l'influence de l'art musulman s'y soit fait sentir davantage, mais cette influence apparaît plus dans le caractère général que dans le détail. Les motifs, les différentes combinaisons s'apparentent aux modèles arméniens de la région du Mont Ararat. Nous avons ici un aspect légèrement différent de la même tradition.

***

Autour de chacun des trois manuscrits de Venise, que nous venons d'étudier, nous avons pu en réunir un certain nombre d'autres; ainsi ont paru des groupes distincts, mais néanmoins apparentés. Tout en constatant l'existence de différents centres, il ne nous est guère possible, dans l'état actuel de nos connaissances, de préciser les traits qui distinguent ces scriptoria. Nous nous bornerons donc à dégager le caractère général de la miniature dans la Grande Arménie pendant les douzième et treizième siècles.

Nous avons signalé, plus d'une fois, que les manuscrits de cette époque diffèrent des meilleurs représentants du dixième siècle, par exemple l'évangile de la reine Mlqé et celui d'Etchmiadzin, par deux traits principaux: la perte du caractère monumental et la régression du naturalisme. Le souvenir du portail se conserve encore dans certaines œuvres mais, de plus en plus, le rectangle plein, orné d'un motif à répétition indéfinie, tend à prendre sa place. Les éléments empruntés aux monuments architecturaux sont traités dans un style ornemental ou disparaissent complètement; les artistes s'inspirent surtout de l'art du tissage. Ils en copient les motifs et imitent même ses procédés; parfois ils vont si loin dans cette voie que des rectangles ornés, dessinés au début des évangiles, ressemblent tout à fait à de petits tapis. L'imitation des tissus explique donc, dans une large mesure, la disparition du caractère architectural et du naturalisme; elle nous fait comprendre aussi la préférence accordée par les enlumineurs aux ornements géométriques. Quant à la flore, elle s'appauvrit de plus en plus, et la palme se substitue aux formes variées des siècles précédents.

Mais ce style nouveau, où prédominent les motifs linéaires et le décor de palmes, évoque aussi d'autres œuvres que les tissus; il nous fait penser aux monuments musulmans, dont un nombre considérable se trouvait sur le sol même de l'Arménie. On est en droit de se demander dès lors quelle a été leur part dans la transformation subie par la miniature arménienne. Les palmes simples et doubles sont directement inspirées de l'art musulman, mais alors que dans cet art les formes florales anciennes, telles que la feuille de vigne ou l'acanthe, ont presque entièrement disparu, elles subsistent encore dans nos manuscrits. La différence principale avec les monuments musulmans réside toutefois dans l'ordonnance des formes végétales qui couvrent les panneaux ou les frises. Les enlumineurs arméniens de cette époque ne se servent presque jamais de l'arabesque florale, de cette formule spécifiquement musulmane. Le rinceau fragmenté aboutit à des cercles ou à des S. Ceux-ci, même lorsqu'ils s'enlacent et dessinent un motif complexe, ne rappellent que de très loin les combinaisons savantes des décorateurs arabes. Nous voyons donc que les artistes arméniens, tout en empruntant des éléments à l'art musulman, tout en s'inspirant de certaines de ses formules, les interprètent à leur manière.



La différence est encore plus sensible lorsque nous considérons le décor linéaire. La géométrie proprement musulmane «se caractérise par l'emploi du polygone étoilé, où les angles rentrants alternent avec les angles sortants, ces polygones étant composés par l'entrecroisement des galons continus, qui vont, suivant un rythme régulier, former plus loin des figures identiques»[1]. Ce décor se constitue au onzième siècle; antérieurement à cette date, les entrelacs ou autres motifs géométriques n'ont pas encore le caractère d'arabesques. Les panneaux de la chaire de la Grande Mosquée d'Alger, ceux de la mosquée de Kairouan, les dalles ajourées des fenêtres de la Grande Mosquée de Cordoue et d'autres œuvres anciennes s'apparentent à l'art chrétien[2]. Le principe adopté dans cet art est différent; alors que les musulmans préféreront les entrelacs rectilignes, les artistes chrétiens se servaient surtout de l'entrelacs circulaire, où des galons noués relient des disques au cadre[3]. Les formes rectangulaires ou polygonales n'ont pas été ignorées; dès une date ancienne, on trouve des exemples de polygones étoilés, obtenus par le croisement de deux triangles ou celui du carré et du losange. Mais ces motifs, qu'ils soient juxtaposés, reliés par des boucles, ou bien entrepénétrés, conservent leur caractère fini, limité. Le principe est donc tout à fait différent de celui de la vraie arabesque, où des lignes continues engendrent de nouvelles formes par leur entrecroisement.

On voit, par ce qui précède, que les entrelacs polygonaux des manuscrits arméniens sont construits suivant les mêmes formules que les œuvres chrétiennes et diffèrent du décor musulman. Partis du même point que les artistes syriens ou coptes, les enlumineurs arméniens ont cependant poussé la recherche plus loin. Ils ne se contentent pas d'un décor formé par la répétition ou l'alternance de motifs assez simples; ils développent ces motifs par l'adjonction de nouvelles figures et ils composent des ensembles plus riches, d'une facture plus serrée. Mais, répétons-le encore une fois, l'arabesque à proprement parler n'est pas employée.

La question se poserait tout autrement si, au lieu d'étudier les manuscrits, nous examinions la sculpture arménienne. La tresse et l'entrelacs polygonal règnent en maîtres aux encadrements des portes et des fenêtres des églises et sur les nombreux khatchqars de cette époque. Ces entrelacs obéissent aux mêmes règles que l'arabesque géométrique; ils proviennent, ainsi que l'a montré M. Baltrusaïtis, de la décomposition analytique de la tresse[4]. Nous voyons donc à la même période et dans les mêmes provinces deux conceptions différentes se développer côte à côte; tandis que les sculpteurs se plaisent aux mêmes spéculations abstraites que les artistes musulmans, les enlumineurs restent fidèles, dans l'ensemble, à la vieille tradition orientale.

Ce caractère plus archaïque de la miniature serait-il dû à l'influence des modèles qui ont été copiés? Les manuscrits coptes et syriens de cette époque ne peuvent guère être rapprochés des œuvres arméniennes. Leur décor n'a ni la richesse, ni la science de nos manuscrits; des tresses lourdes, qui couvrent les bandes d'encadrement ou dessinent de grandes croix décoratives, sont presque les seuls motifs employés par ces calligraphes. Les ornements des manuscrits byzantins des douzième et treizième siècles présentent, eux aussi, un caractère très différent des nôtres. Ils sont souvent d'une grande richesse, mais

1. G. Marçais, *Manuel d'Art Musulman. L'architecture*, Paris, 1926, p. 179.

2. Id., *La chaire de la Grande Mosquée d'Alger*, dans *Hespéris*, 1921, p. 359-385. - Id., *Manuel*, p. 81; G. Migeon, *Manuel d'Art Musulman. Arts plastiques et industriels*, Paris, 1927, p. 292. - H. Terrasse, *L'Art hispano-mauresque*, p. 120-1, Voir aussi le décor de la mosquée d'El Hakim: S. Flury, *Die Ornamente der Hakim und Ashar Moschee*, Heidelberg, 1912.

3. E. Bertaux, *L'art dans l'Italie méridionale*, Paris, 1904, p. 497-498.

4. J. Baltrusaïtis, *Études sur l'art médiéval en Géorgie et en Arménie*, Paris, 1929, p. 1-19.

c'est l'élément végétal qui domine: une flore variée, des rinceaux aux feuilles touffues garnissent presque exclusivement les frontons ou les tables des canons des manuscrits les plus beaux.

Pour trouver des formules analogues à celles des enlumineurs arméniens il faut remonter plus haut et examiner un groupe de manuscrits aniconiques dont le caractère oriental a été reconnu depuis longtemps[1]. Les exemples les plus anciens appartiennent au neuvième siècle, mais jusqu'à la fin du onzième et même au douzième siècle des copistes continuent à travailler dans le même style. Nous considérerons plus spécialement les évangiles où le décor géométrique occupe une place importante comme le Parisinus gr. 48 et le Paris. Coislin n° 20, et surtout un manuscrit de la Vaticane, daté de l'an 949, récemment publié par M. André Grabar[2]. Des cercles réunis par des boucles enferment des carrés coupés par des losanges ou bien de petits cercles, soit tangents, soit réunis eux aussi par des boucles.

Ces ornements obéissent aux mêmes principes que ceux des manuscrits arméniens, mais ils restent plus proches des formules de l'art chrétien primitif. On peut se demander dès lors si, avant d'arriver aux formes évoluées que nous avons étudiées, le décor des manuscrits de la Grande Arménie ne ressemblait pas à celui de ces évangéliaires gréco-orientaux. Signalons aussi en passant que les oiseaux ou autres animaux, dessinés dans ces manuscrits, en particulier dans le Vaticanus gr. 354, présentent les mêmes traits stylistiques que ceux des œuvres arméniennes.

Le type de décor qui se généralisera dans la Grande Arménie aux douzième et treizième siècles, nous apparaît déjà aux environs de l'an 1000 dans l'évangile dit de Trébizonde (Venise n° 1400), dont il a été question. Cependant, si les dessins marginaux sont les prototypes des ornements des évangiles n$^{os}$ 151 et 325 de Venise, si la page initiale de Matthieu ressemble étrangement à celle que dessinera, plus de deux cents ans plus tard, le copiste Grigor d'Erzeroum, les autres têtes de chapitres, les tables des canons et les miniatures trahissent l'influence des œuvres proprement byzantines. Elles peuvent être comparées aux beaux évangéliaires du onzième siècle, illustrés vraisemblablement à Constantinople. La différence stylistique entre le décor de la première page de Matthieu et celui des autres feuillets est même si grande qu'on serait en droit de se demander si cette page n'a pas été ajoutée plus tard. Un examen personnel nous a permis de constater qu'il n'en est rien; nous nous trouvons tout simplement en présence d'un manuscrit illustré par des artistes de culture différente: l'un reçoit ses leçons de Byzance, l'autre reste fidèle à la vieille tradition orientale. Cette dualité existait d'ailleurs au siècle précédent. Alors qu'aux tympans des tables des canons de l'évangile de Mlqé un artiste de talent représentait des sujets appartenant à l'art hellénistique, alors que l'enlumineur de l'évangile d'Etchmiadzin dessinait des arcades d'un caractère architectural, pareilles à celles des manuscrits grecs, d'autres copistes travaillaient dans ce style graphique qui appartient à l'Orient. Un des représentants les plus intéressants de ce groupe est un évangile daté de l'an 966. Le dessin des personnages et celui des animaux porte l'empreinte des arts du tissu. Le cadre qui entoure la Vierge trônant avec l'Enfant est orné de croix et de rosettes inscrites dans des cercles[3], c'est-à-dire d'éléments décoratifs qu'on trouve dans les manuscrits grecs aniconiques.

1. N. Kondakov, *Histoire de l'art byzantin, considéré principalement dans les miniatures*, Paris, 1886, t. I, p. 197-202. Plusieurs exemples ont été reproduits par Ebersolt, *La miniature byzantine*, pl. XVII-XIX.
2. A. Grabar, *Miniatures gréco-orientales*, p. 217-225. Voir aussi d'autres exemples dans K. Weitzmann, *Die byzantinische Buchmalerei des 9. und 10. Jahrhunderts*, Berlin, 1935, fig. 133, 285-287, 290, 318.
3. F. Macler, *Rapport sur une mission en Arménie russe et en Arménie turque* (*Juill. - Oct. 1909*), fig. 23.



La tradition orientale qu'on entrevoit dans un certain nombre d'œuvres du X$^{e}$ siècle semble avoir été éclipsée, pendant un certain temps, par le courant constantinopolitain. Lorsque l'invasion seldjoukide sépare définitivement l'Arménie de l'empire byzantin, les anciens procédés décoratifs s'affirment de nouveau et se développent. Quelques éléments byzantins ou hellénistiques subsistent encore, d'autres proviennent de l'art musulman, mais les vraies racines de l'enluminure arménienne plongent dans un passé plus lointain. C'est de l'Iran que lui sont venus ces animaux fantastiques, de là aussi quelques-unes des formes florales; c'est dans ce vieil art mésopotamien qu'elle avait trouvé la plupart des motifs géométriques qu'elle sut développer avec une rare maîtrise. Il n'est pas interdit de penser que bien des éléments mésopotamiens ont été transmis par son intermédiaire à l'Asie Mineure et à la Syrie. Plus tard encore les Arméniens, venus en grand nombre dans l'empire, jouèrent sans doute un rôle important dans ce nouveau courant d'influence orientale qui, après la querelle des images, modifia si profondément le caractère de la sculpture byzantine et de certaines peintures. Ainsi s'expliquerait la parenté entre tout le groupe des manuscrits gréco-orientaux et les œuvres arméniennes.

# CHAPITRE II

## MANUSCRITS CILICIENS DU XII^E SIÈCLE

La miniature cilicienne, si brillante à partir de la fin du douzième siècle, s'est développée assez lentement. Peu d'œuvres semblent avoir été exécutées pendant les années qui suivirent immédiatement l'établissement des Arméniens dans leur nouvelle patrie, et celles qui nous sont parvenues sont d'une exécution assez grossière[1]. Une seule, l'évangile de Tübingen, fait exception; mais le copiste Grigor qui l'enlumina en 1113, avait probablement reçu sa formation artistique dans un des monastères de la Grande Arménie et non pas dans celui, nouvellement fondé, de Drazark.

Le premier manuscrit qui, par son décor, annonce ceux de la fin du siècle est l'évangile écrit à Hromkla, en 1166. Malgré la pauvreté des renseignements que nous possédons à son sujet, il est possible d'affirmer que ses tables des canons, richement ornées, renferment des éléments propres à la Cilicie. Tels sont les chapiteaux composés d'oiseaux adossés, la tête retournée vers une grappe suspendue entre eux; ou les paons placés au sommet des rectangles, le cou enlacé autour d'une croix[2]. C'est vers cette même époque qu'il faut placer les débuts de l'activité du scriptorium de Skevra. En 1173, Nerses de Lambron fait copier, au scribe Grigor, les œuvres de Grégoire de Narek; la belle écriture et les ornements en font un manuscrit de premier ordre[3]. La même année Grigor, aidé de deux autres calligraphes, Vardan et Costandin, copie pour le prêtre Costandin un évangile dont le modèle lui avait été donné, de nouveau, par Nerses de Lambron[4]. Ces trois copistes travaillent aussi pour le catholicos Nerses le Gracieux et, d'après les «modèles de choix qui se trouvaient au Saint Siège», ils écrivent un bel évangéliaire. Terminé en 1174, après la mort du catholicos, ce codex devient la propriété de son successeur Grigor le Jeune et, plus tard, en 1236, celle de Costandin, père du roi Hethum[5]. Nous ignorons si ces deux manuscrits qui se trouvaient l'un dans l'église de Saint-Kirakos de Tigranocerte, l'autre dans l'église de la Sainte-Trinité de Thogat, ont échappé aux désastres de la guerre et des pillages. Ils auraient été des témoins fort précieux de la période initiale de la miniature cilicienne. Celle-ci est déjà dans son plein épanouissement lorsque nous pouvons enfin l'étudier dans trois évangiles copiés pendant les dernières années du douzième siècle.

L'évangile écrit en 1193 par Costandin pour l'évêque Nersès de Lambron et Hethum, seigneur de Lambron, est celui que nous publions. Les noms de ces illustres frères se trouvent dans le mémorial principal et ils ont été écrits, en lettres rouges, à la fin des évangiles de Marc et de Luc[6]. Ce codex fut signalé pour la première fois par le P. Alishan

1. Signalons parmi ceux-ci un évangile écrit en 1151 dans la forteresse de Dzov, Venise n° 1568 (179) et une bible de la même année, Etchmiadzin n° 153.
2. G. Hovsephian, *Souvenirs des ancêtres* (en arm.), dans *Ararat*, 1910, p. 257.
3. Etchmiadzin n° 1561/1568: G. Hovsephian, *Album de paléographie* (en arm.), notice 64, pl. 39.
4. Évangile de l'église de Saint-Kirakos à Tigranocerte, voir Srouantztiants, *Thoros Aghbar*, t. II, p. 442-4.
5. Évangile de l'église de la Sainte-Trinité à Thogat, *Ibid.*, t. I, p. 114-9.
6. Voir Appendice IV.



qui faisait reproduire en couleur une des pages[1]. Une description détaillée se trouve dans le catalogue du Père Sarghissian[2]. Nous avons eu la bonne fortune de découvrir, dans la collection Walters de Baltimore, un fort bel évangéliaire écrit en 1193, au monastère appelé Paughoskan, près de la forteresse de Katen dans la région de Mlidj, pour l'évêque Karapet, neveu du vardapet Paughos. Nous ignorons où se trouvait ce manuscrit avant d'avoir été apporté en Amérique. Il était connu du Père Alishan qui l'a mentionné sans indiquer où il l'avait vu[3]. Le mémorial commence par un récit assez détaillé des événements historiques de l'époque; le copiste rappelle entre autres la prise d'Antioche, la mort de Frédéric Barberousse. Les feuillets de la fin sont perdus. L'illustration comprend: la lettre à Carpianos, les tables des canons, une arcade au-dessus de l'inscription dédicatoire, les têtes de chapitres, toutes très richement ornées, et des motifs marginaux.

Le troisième en date est l'évangile de Lwów, écrit en 1197-98, dans les monastères de Mlidj et de Skevra, par le copiste Grigor, sur l'ordre du prêtre Stephannos. Quelques miniatures de ce manuscrit avaient été reproduites par Strzygowski, Glück, Macler et Piotrowski[4]. Nous le connaissons mieux depuis l'étude du Père Akinian qui a joint aux reproductions la description inédite, trouvée dans les cahiers du Père Galemgiarian[5]. En plus de la lettre à Carpianos, des tables des canons, des têtes de chapitres et des ornements marginaux, l'évangile de Lwów renferme les portraits des quatre évangélistes.

Des liens très étroits unissent ces trois œuvres exécutées dans des monastères voisins, pendant les mêmes années. En l'absence des manuscrits plus anciens, nous pourrons, grâce à ceux-ci, nous faire une idée de la miniature cilicienne du douzième siècle et établir les rapports et les différences qui existent entre elle et l'enluminure de la Grande Arménie.

Manuscrit n° 1635. Tétraévangile composé de 329 feuillets de parchemin, mesurant 21 x 29 cm. Le foliotage, de date récente, va de 1 à 321, car on a omis de numéroter les folios placés entre les feuillets suivants: 46 et 47, 68 et 69, 77 et 78, 107 et 108, 110 et 111, 204 et 205, 206 et 207; deux pages portent le numéro 31. A l'origine seuls les cahiers étaient numérotés par les lettres de l'alphabet ա (a) à քե (qe) placées alternativement dans la marge supérieure ou inférieure du premier feuillet. Ce numérotage commençait, comme toujours, à l'évangile de Matthieu. A une date assez tardive, après la disparition de quelques feuillets, les lettres grecques α (1) à μβ (42) ont été écrites au bas du premier feuillet de chaque cahier, en commençant par le folio 1. Le numero 13 (ιγ) a été mis deux fois.

Le texte ne comporte pas de lacunes, mais quatre feuillets sont perdus. Deux, arrachés au cahier liminaire, comprenaient les tables des canous 1, 7 et 8. Le troisième devait se trouver avant la première page de l'évangile de Matthieu (fol. 9), et le quatrième avant celle de Luc (entre les folios 150 et 151). Ces deux feuillets étaient sans doute dé-

1. Alishan, *Sissouan*, p. 82, planche hors texte en face de la page 85.
2. B. Sarghissian, *Grand Catalogue*, p. 549-560.
3. L. Alishan, *Sissouan*, p. 147.
4. M. Van Berchem und J. Strzygowski, *Amida, Beiträge zur Kunstgeschichte des Mittelalters von Nordmesopotamien, Hellas und Abendlande*, Heidelberg 1910, p. 362, 369. - H. Glück, *Die christliche Kunst des Ostens*, Berlin, 1923, pl. 6 et 7. - F. Macler, *Rapport sur une mission scientifique en Galicie et en Bukovine (Juill. - Août 1925)* dans *Revue des Études Arméniennes*, 1927, p. 97-107, fig. 1-4. - J. Piotrowski, *Katedra ormiańska we Lwowie w świetle restauracyi i ostatnich odkryć*, Lwów, 1925, fig. 33-40.
5. P. Nerses Akinian, *Das Skevra-Evangeliar vom Jahre 1197, aufbewahrt im Archiv des armenischen Erzbistums Lemberg* (en arm.), Vienne, 1930.

corés de miniatures de pleine page, comme le sont ceux qui précèdent les évangiles de Marc et de Jean.

L'ordre des feuillets du premier cahier a été changé au moment de la reliure. La composition primitive était la suivante: 1° folio 1; 2° folio 2; 3° folio manquant; 4° folio 8; 5° folio 3; 6° folio 4; 7° folio 7; 8° folio manquant; 9° folio 5; 10° folio 6.

Le texte est écrit en un erkathagir anguleux sur deux colonnes de dix-neuf ou vingt lignes, sauf la page initiale de chaque évangile dont les caractères sont légèrement arrondis et plus droits. La première ligne de chaque leçon et les initiales des versets sont écrites avec de l'or; les initiales des leçons sont ornées.

La reliure de cuir rouge est moderne. Deux feuilles de papier, provenant d'un cahier de «dépenses de maison» écrit en français et daté de l'an 1750, ont été collées à l'interieur des plaques. Les dépenses inscrites sur la première feuille vont du 27 mars au 2 octobre.

Le manuscrit se compose de la manière suivante:

| | |
|---|---|
| fol. 1 v et 2 | – Lettre d'Eusèbe à Carpianos |
| fol. 3 v | – Canons 2 et 3 |
| fol. 4 | – Canons 4 et 5 |
| fol. 5 v | – Canons 9 et 10 |
| fol. 6 | – Canon 10 |
| fol. 7 v | – Canons 5 et 6 |
| fol. 8 | – Canon 2 |
| fol. 9 à 97 v | – Évangile selon saint Matthieu |
| Fol. 98 | – Mémorial daté de l'an 1578 |
| fol. 98 v | – Baptême |
| fol. 99 à 150 v | – Évangile selon saint Marc |
| fol. 150 v | – Mémorial |
| fol. 151 à 247 v | – Évangile selon saint Luc |
| fol. 247 v | – Mémorial |
| fol. 248 v | – Crucifiement |
| fol. 249 à 319 v | – Évangile selon saint Jean |
| fol. 320 à 321 | – Mémorial principal |
| fol. 321 v | – Mémorial de date tardive |

Le mémorial principal, écrit par Costandin, se termine par les mots: «Christ, aie pitié de Vardan». Ces deux hommes devraient être identifiés, à notre avis, avec les copistes qui, en 1173 et 1174, avaient aidé le calligraphe Grigor[1]. Non seulement les noms sont les mêmes, mais ils travaillaient aussi pour la maison de Lambron, puisque le modèle de l'évangile de 1173 leur avait été donné par l'évêque Nerses. Dans ce manuscrit, Costandin porte le surnom de Կ.Ո.Շ.Ի.Կ. (kochik).

Nous apprenons par le mémorial du folio 321 v, qu'après la destruction de Lambron, cet évangéliaire avait été emporté à Ayas, port de la Cilicie, et qu' une femme pieuse, nommée Fimi, épouse de Vahram, s'en était rendue acquéreur. Le scribe parle de la destruction de la forteresse de Lambron comme d'un événement récent; le mémorial a donc été écrit au milieu du quatorzième siècle.

L'histoire ultérieure du manuscrit n'est pas connue. Le 25 octobre 1851, un certain Nikoghos Hovouian l'envoie de Constantinople aux Pères Mekhitharistes de Venise, en

1. Évangiles de Tigranocerte et de Thogat. Voir plus haut, page 50.



souvenir de sa femme Srbouhi Alphiarian, décédée le 18 octobre 1850. La lettre du donateur est collée au premier feuillet du manuscrit[1].

*Lettre d'Eusèbe à Carpianos et Tables des canons.* Ces pages décoratives, d'une très grande richesse, sont admirablement composées (pl. XVII – XXIII). Celles qui se font face forment un tableau, mais chaque page, prise isolément, a aussi une disposition harmonieuse. Le décor, considéré dans ses grandes lignes, est toujours le même. Un rectangle, qui se rapproche du carré, est supporté par deux ou trois colonnes. Au sommet sont dessinés des oiseaux affrontés autour d'un motif central; des fleurons, posés de biais, ornent les angles supérieurs; des plantes ou des arbres stylisés reposent sur la base allongée du rectangle et sur le prolongement de la bande placée sous les colonnes. De nombreuses modifications de détail apportent de la variété et les doubles pages ne répètent jamais celles qui les ont précédées. Le plus souvent, un arc outrepassé est inscrit dans le rectangle et un médaillon renfermant un portrait ou un motif décoratif a été introduit sous l'arc. Parfois plusieurs arcs concentriques rappellent les voussures d'un portail; ailleurs ils sont découpés par des bandes qui répartissent le champ en sections triangulaires. D'autres fois, le triangle remplace l'arc et il ne reste plus aucun souvenir du type primitif de l'arcade libre.

L'artiste a su varier aussi la composition des tableaux qui se font face, tout en conservant un effet semblable. Les changements introduits peuvent être d'importance secondaire, comme dans la lettre à Carpianos (pl. XVI – XVII) et aux deux dernières tables des canons (pl. XXII – XXIII), ou bien ils modifient tout à fait le décor. Les seules parties semblables dans les rectangles des canons 2-3 et 3-4, dessinés l'un en face de l'autre dans le manuscrit, sont la bande extérieure du cadre et l'arc outrepassé (pl. XIX – XX). Et cependant, le choix des couleurs et l'importance donnée à l'arc sont tels, que l'effet d'ensemble demeure le même et de cette manière il n'y a pas de déséquilibre entre les pages opposées.

Notre miniaturiste a très bien étudié la disposition de chaque page. Le rectangle, assez haut, aurait pu paraître trop lourd pour les colonnes qui le supportent, mais les arbres des côtés contribuent à donner plus d'importance à la base et semblent, eux aussi, supporter le poids du rectangle. De la ligne sinueuse de ces arbres le regard est insensiblement dirigé vers les motifs, plus légers, dessinés à côté du rectangle; de là, il passe aux fleurons des angles et, par cette ligne en diagonale, il aboutit au groupe du sommet. Cette souple et riche floraison, qui s'épanouit tout autour de l'élément principal, corrige ce qu'il pourrait y avoir de sec et de monotone dans la répétition des lignes droites du rectangle, des colonnes, et de celles qui sont formées par l'alignement des numéros des versets.

A l'intérieur du rectangle, les panneaux sont garnis de compositions axées qui s'adaptent à la forme du champ et le couvrent entièrement. Ces motifs décoratifs, composés d'éléments floraux purs ou entremêlés d'animaux, de formes géométriques et d'entrelacs, se lisent toujours facilement. Bien qu'ils soient très riches, ils ne paraissent jamais surchargés, car le miniaturiste a su répartir judicieusement les pleins et les vides et donner, par le choix des couleurs, l'accent nécessaire pour faire ressortir l'ossature de chaque composition. Les rinceaux, presque toujours en bleu de cobalt, se détachent sur le fond d'or qui recouvre tout le rectangle. La feuille centrale des palmes est très souvent verte, et de petits points rouges s'intercalent entre les lobes. Pour les fleurs, ou les oiseaux, l'artiste emploie fréquemment le bleu, le rouge, la laque rosée, le lilas, le jaune

1. Voir Appendice IV pour cette lettre et tous les mémoriaux.

et le vert. Tantôt, en juxtaposant les couleurs complémentaires, il les fait paraître plus vives et plus pures, tantôt il atténue leur éclat en plaçant l'un près de l'autre des tons contraires. Toutes ces couleurs brillantes produisent un chatoiement qui rappelle les œuvres d'orfèvrerie, surtout les émaux cloisonnés. Il n'y a presque pas de dégradation de tons, mais chaque bande de couleur, que ce soit une mince tige d'entrelacs ou une large feuille, est rehaussée par un ou plusieurs traits plus clairs, dessinés en blanc sur le bleu, et en jaune sur le vert ou le rouge.

Les tables des canons de l'évangile de Baltimore sont décorées dans l'ensemble selon les mêmes principes. On retrouve les arbres et autres motifs floraux à côté des colonnes et des rectangles, et à l'intérieur de ces derniers, les arcs ou les bandes qui répartissent le champ en plusieurs panneaux. Des différences s'observent dans le détail. Les rectangles moins hauts donnent des proportions plus élancées aux arcades. Le décor, à l'intérieur de ces arcades, est moins riche et moins varié. A l'exception des deux derniers canons, les pages qui se font face sont presque exactement pareilles.

La lettre à Carpianos s'éloigne encore plus de celle du manuscrit de Venise. Au lieu d'être entourée, comme d'habitude, d'une arcade, elle est écrite dans l'espace quadrilobé ménagé à l'intérieur d'un grand rectangle orné de losanges. Une croix dorée et des paons affrontés sont dessinés au sommet. Ce procédé, quoique rare, n'est pas tout à fait inconnu. Dans un évangéliaire de la fin du dixième siècle ou du commencement du onzième, le manuscrit n° 5 de la collection Sevadjian, le cadre rectangulaire est une bande de largeur moyenne, ornée d'oiseaux inscrits dans des cercles [1]. Un décor plus riche se voit dans un manuscrit de la Grande Arménie, daté de l'an 1292. La bande qui entoure la lettre à Carpianos est enfermée dans une autre, en forme de quatrefeuille. Quatre paons, la queue déployée, remplissent les segments entre les deux cadres; deux autres ornent la marge inférieure [2]. Des exemples du même ordre se rencontrent dans les manuscrits grecs. Rappelons celui, bien connu, de l'évangile de Rossano [3]. Dans un manuscrit du douzième siècle qui, par un hasard bien curieux, fait partie, lui aussi, de la collection Walters de Baltimore, n° 532, le cadre de la lettre à Carpianos ressemble tout à fait à celui du manuscrit arménien.

L'évangile de Baltimore s'apparente donc à celui de Venise par le caractère général de son décor, mais ces deux manuscrits, exécutés la même année, restent indépendants. Il en est tout autrement de l'évangile conservé à Lwów. Les arcades de la lettre à Carpianos, des tables des canons, ressemblent toujours à celles des pages correspondantes de l'évangile de Venise [4]. En modifiant légèrement des éléments de détail, le copiste Grigor a évité la répétition littérale, mais l'imitation reste évidente. Le fait que le travail a été fait, en partie, au monastère de Skevra, explique suffisamment cette dépendance.

Le calligraphe Grigor sait dessiner avec précision, les formes les plus complexes sont tracées d'une main sûre, mais il ne possède pas, au même degré que son confrère Costandin, le sentiment des proportions. Les motifs sont parfois trop grands par rapport aux dimensions du champ [5]; les tiges des rinceaux souvent trop grêles pour les fleurs qui

1. F. Macler, *Documents d'art arménien*, pl. IX.
2. Mgr. Hovsephian, *Khaghbakians ou Prochians*, p. 149, fig. 57.
3. Muñoz, *Il codice purpureo di Rossano e il frammento sinopense*, Rome, 1907, pl. X.
4. N. Akinian, *Das Skevra-Evangeliar*, les figures 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, correspondent respectivement à nos planches XVI, XVIII, XIX, XX, XXI, XXII.
5. Voir surtout le décor des rectangles des canons 5 à 8, Akinian, *op. cit.*, fig. 5, 6.



s'en détachent. La séparation entre les motifs voisins n'est pas toujours suffisamment marquée et ceci donne un aspect de confusion que nous ne voyons jamais dans le manuscrit de Venise. D'autre part, les éléments du décor ne s'agencent pas aussi harmonieusement. Ainsi au folio 7v de l'évangile de Venise, l'oiseau aux ailes déployées, perché au sommet de l'arbre du bas, lève la tête et sa silhouette forme une transition heureuse entre les motifs inférieur et supérieur (pl. XXI). Dans la miniature correspondante du manuscrit de Lwów, l'oiseau est placé de telle manière, qu'il dessine une ligne horizontale au-dessus de laquelle il reste un vide sensible; la continuité du décor est ainsi rompue [1]. Ce sont là, il est vrai, des points de détail et nous ne voulons pas méconnaître les qualités de ce peintre. Mais chez lui l'habileté technique ne semble pas rehaussée par le tempérament vigoureux, le sens artistique plus affiné qui place l'œuvre de son rival Costandin au-dessus de la sienne.

Le type d'arcade de nos trois manuscrits se rattache à celui de la fin du douzième siècle, déjà signalé au chapitre précédent. Ici aussi le caractère architectural est en régression. Pourtant, plusieurs colonnes imitent encore le marbre et sont surmontées de chapiteaux corinthiens. D'autres formes qui, à première vue, ont un aspect purement décoratif, dérivent de modèles architecturaux. Les fûts des colonnes semblent s'emboîter, aux deux extrémités, dans une partie cannelée et légèrement évasée. Les colonnettes qui encadrent les fenêtres de l'église de Khakho se terminent de la même manière [2]. A Ichkhanvanq un coussinet s'interpose entre la partie évasée dans laquelle s'emboîte le fût, et la base [3]; le même détail peut être observé dans notre manuscrit (pl. XXI). Ces formes décoratives, employées aussi par les Géorgiens, remontent au type de colonne qu'on voit au portail du palais de Xerxès à Persépolis [4]. Les colonnes recouvertes de tresses, dont quelques-unes se nouent et s'élargissent à mi-hauteur, se retrouvent elles aussi aux façades des églises, autour des fenêtres, ou le long des murs supportant les arcatures aveugles [5]. Dès les premiers siècles chrétiens, on trouve des exemples analogues dans l'art syrien et copte [6].

Dans les évangiles de Baltimore et de Lwów, les chapiteaux ornés de feuilles d'acanthe constituent le type courant; quelques-uns sont remplacés par des masques d'animaux [7], par des oiseaux adossés et par des entrelacs. Les oiseaux de l'évangile de Lwów tournent la tête en arrière pour mordre la tige d'une grappe de raisin [8]. Dans notre évangile, les chapiteaux d'acanthe couronnent seulement la colonne centrale des tables des canons, tous les autres présentent des types variés. Nous voyons des masques d'animaux (pl. XXI), des lions adossés (pl. XVIII), des oiseaux adossés et aux cous enlacés (pl. XIX-XX), des hommes assis, tenant d'une main un cierge, de l'autre, l'abaque posée sur leur tête (pl. XVI-XVII). Enfin, aux deux derniers canons, le miniaturiste a placé, en guise de chapiteaux, les symboles des quatre évangélistes (pl. XXII-XXIII). On reconnaît dans ces chapiteaux, la survivance lointaine de modèles orientaux, tels ceux des palais de Persé-

1. Akinian, *Das Skevra-Evangeliar*, fig. 5.
2. J. Strzygowski, *Baukunst*, t. I. p. 299, fig. 327.
3. Photographies Ermakov, conservées à la collection chrétienne et byzantine de l'École pratique des Hautes Études. Album Caucase III, p. 70, 71, 75.
4. F. Sarre, *L'art de la Perse ancienne*, pl. 7.
5. J. Strzygowski, *Baukunst*, t. I, p. 107, 287, 289, 420.
6. G. Duthuit, *La sculpture copte*, Paris, 1931, pl. XXVII-XXVIII. – M. de Vogüé, *Syrie centrale*, Paris 1865-1877, t. II, pl. 128. – Van Berchem et Strzygowski, *Amida*, pl. IX-XI, p. 157-163.
7. N. Akinian, *Das Skevra-Evangeliar*, fig. 5 et 6.
8. *Ibid.*, fig. 3 et 4.

polis et de Suse, formés de têtes de taureaux ou de lions[1]. Ce type passa dans l'art hellénistique, puis dans l'art romain et s'enrichit de nouvelles trouvailles, comme la figure humaine qui se substitue parfois aux têtes d'animaux[2]. Des exemples assez nombreux se retrouvent dans les chapiteaux byzantins du sixième siècle et d'autres, d'une époque plus récente[3]. Les enlumineurs ne tardèrent pas à imiter ces formes. Un miniaturiste du dixième siècle dessine des quadrupèdes buvant à une coupe[4]. Des animaux remplacent quelques chapiteaux de l'évangile n° 154 de la Bibliothèque Nationale de Vienne. Un autre miniaturiste du XI[e] siècle traite en manière de cariatides des figures de femme, symbolisant les Vertus, ou d'autres personnages qui représentent les travaux des douze mois de l'année[5]. Des compositions analogues apparaissent dans un manuscrit géorgien[6]. En Arménie, un exemple ancien montre que cette manière de décorer les chapiteaux était connue depuis longtemps: sur un chapiteau de l'église de Zouarthnots est sculpté un aigle, les ailes largement déployées[7]. Une tête d'animal surmonte les colonnes engagées de l'église du château d'Ani[8]. Mais c'est surtout dans l'enluminure cilicienne que ces types de chapiteaux ont connu une longue fortune.

La riche floraison qui entoure les arcades est un élément caractéristique des manuscrits de cette époque. Nous pouvons suivre les différentes étapes de ce développement en considérant les œuvres anciennes. Au dixième siècle, l'architrave qui supporte l'arc en plein cintre est parfois prolongée très légèrement et une grande feuille stylisée s'en détache. Un des oiseaux qui entourent l'arc vient se poser sur cette feuille[9]. Celle-ci se développe, se transforme en un motif décoratif[10]. D'autres fois, une des plantes en forme d'arbre, qui semblaient sortir de l'extrados de l'arc, est placée elle aussi sur le prolongement de l'architrave[11].

Tous ces exemples nous prouvent l'origine du motif placé à côté du rectangle; quant à l'arbre dessiné auprès des colonnes, nous pouvons le rapprocher de ceux qui encadrent le petit temple de l'évangile d'Etchmiadzin[12].

Le stade suivant est révélé par l'évangile n° 1400 de Venise. Les feuilles placées à côté de la tête de chapitre de Matthieu sont encore proches de celles du X[e] siècle; mais auprès des tables des canons, des plantes stylisées pareilles à des arbustes, sortent de grandes feuilles d'acanthe posées sur les prolongements de l'architrave et de la bande dessinée sous les colonnes[13]. Les mêmes motifs encadrent les canons de l'évangile de Kars[14]. Nous avons déjà le type qui sera développé au cours des siècles suivants. Les artistes de la Grande Arménie, plus conservateurs, dessinent des motifs assez simples ou

1. Flandin et Coste, *Voyage en Perse. Perse ancienne*, t. II, pl. 93; F. Sarre, *L'art ancien de la Perse*, p. 37.
2. L. Bréhier, *Études sur l'histoire de la sculpture byzantine*, Paris, 1911, p. 30-31.
3. *Ibid.*, p. 38-39; L. Bégulé et E. Bertaux, *Les chapiteaux byzantins à figures d'animaux*, Caen, 1911.
4. Paris, Coislin 20: Ebersolt, *La Miniature byzantine*, pl. XXXIX.
5. Venise, Marc. gr. 540; *Hautes Études, Millet* C 548 à 553.
6. *Materialy po archeologii Kavkaza, sobrannye ehspedicijami Imperatorskago moskovskago archeologičeskago, Obščestva*, Moscou, 1888 sqq., t. X, p. 150-153, fig. 80-83.
7. J. Strzygowski, *Baukunst*, t. I, p. 112, fig. 111.
8. *Ibid.*, p. 139, fig. 150.
9. K. Weitzmann, *Armenische Buchmalerei*, pl. II, 4; IV, 11-13; VII, 25.
10. F. Macler, *Miniatures arméniennes*, pl. II, fig. 3, VI, fig. 11.
11. *Ibid.*, pl. I. 2; Strzygowski, *Ein zweites Etchmiadzin Evangeliar*, pl. I.
12. F. Macler, *L'évangile arménien*, fol. 5v.
13. K. Weitzmann, *Armenische Buchmalerei*, pl. XI, 37.
14. A. Tchobanian, *Roseraie d'Arménie*, t. III, p. XX, 68, 104, 118.



même les omettent complètement; par contre, ceux de Cilicie se plaisent aux combinaisons les plus riches et les plus variées.

Les premiers stades de ce développement rappellent les formes qu'on voit dans l'évangile de Rabula. Une feuille stylisée semble sortir souvent du chapiteau; un motif végétal ou même un arbuste sont dessinés sur le prolongement de la bande étroite qui réunit les bases des colonnes. Il arrive aussi qu'un animal soit représenté à côté de la plante[1]. Mais si l'origine de ces motifs marginaux peut être recherchée dans la miniature syrienne, le développement qui leur a été donné est proprement arménien. Les œuvres syriennes des siècles suivants les ignorent; ils n'occupent pas non plus une place importante dans les manuscrits byzantins. La feuille se détachant du chapiteau byzantin se voit dans les œuvres anciennes; à partir du dixième siècle un motif floral, de petites dimensions, est dessiné parfois auprès des tables des canons, plus souvent à côté des têtes de chapitres; dans de rares exemples un oiseau se pose sur la plante[2] Mais alors que l'encadrement des portiques au moyen de végétaux et d'animaux est le type courant dans les manuscrits arméniens, il constitue presque l'exception dans les œuvres byzantines. La rareté du motif indique clairement qu'il s'agit d'un élément d'emprunt.

Des représentations figurées se mêlent au décor de ces pages. Le médaillon central de la lettre d'Eusèbe à Carpianos renferme deux portraits d'hommes, en buste. Le premier fait le geste d'allocution de la main droite, de l'autre il tient un rouleau déplié sur lequel on lit: Եւսեբի Կարպիանոսի, «d'Eusèbe à Carpianos» (pl. XVI). Le second, légèrement tourné vers la gauche, porte la main droite à ses lèvres et il tient de l'autre un rouleau de parchemin (pl. XVII). Eusèbe et Carpianos figurent aussi dans l'évangile de Lwów[3].

Nous avons deux faits à considérer ici: la place des portraits et les portraits eux-mêmes.

Le buste entouré d'un cadre circulaire nous fait penser aux médaillons renfermant le portrait du défunt qui ornent les sarcophages païens et chrétiens. Mais par la place qu'occupent ces images, elles s'apparentent surtout aux miniatures du Calendrier romain de 354. Un empereur, figuré en buste, y a été dessiné dans un cadre semi-circulaire, au-dessus du portique où sont écrites les dates de naissance des empereurs romains[4].

Parmi les œuvres chrétiennes quelques feuillets du sixième siècle, où de petits médaillons enfermant des portraits sont introduits dans la décoration de la lettre à Carpianos et des tables des canons, s'inspirent d'un modèle analogue, sans cependant le suivre de très près[5]. La ressemblance est plus proche avec les feuillets du dixième siècle de l'évangile de Berlin, Hamilton 246: plusieurs personnages sont représentés en buste dans les tympans des tables des canons[6]. Si la disposition rappelle celle des manuscrits arméniens, le choix des personnages est tout à fait différent. On y voit le Christ, la Vierge, saint Jean Baptiste, les apôtres Pierre et Paul. La Nativité et le Baptême occupent les tympans de la lettre à Carpianos. Nous devons chercher ailleurs les portraits d'Eusèbe et de Carpianos.

Signalons tout d'abord la miniature bien connue de l'évangile de Rabula. Deux

1. Florence, Laur. 156, voir surtout folios 3v, 6v, 7, 7v, 10v, et 11: *Hautes Études Millet*, C 1386, 1392-1394, 1399 et 1400.
2. Athos, Dionysiou n° 4, voir O. Wulff, *Altchristliche und Byzantinische Kunst. II. Die Byzantinische Kunst*, Berlin, 1918, p. 539, fig. 474.
3. Akinian, *Das Skevra-Evangeliar*, fig. 1.
4. J. Strzygowski, *Die Kalendarbilder des Chronographen vom Jahre 354*, Berlin, 1888.
5. Brit. Mus. Add. 5111, voir H. Shaw, *Illuminated manuscripts*, London, 1833, pl. I-IV.
6. J. Ebersolt, *Miniatures byzantines de Berlin*, dans *Revue Archéologique*, 1905, p. 55-70, fig. 1-5.

hommes sont debout au-dessous d'une arcade; leur nom est inscrit à côté d'eux[1]. Ce sont Ammonius et Eusèbe, donc l'auteur et le commentateur de la répartition des évangiles en versets et des tables de concordance. Carpianos, à qui la lettre est adressée, n'a pas été figuré. Nous retrouvons Carpianos dans un manuscrit byzantin du XI[e]-XII[e] siècle, l'évangile de Parme n° 5.

La lettre d'Eusèbe, écrite sur toute la largeur de la page, y est précédée d'une tête de chapitre carrée. Dans l'espace quadrilobé, réservé au centre, nous voyons, assis à une table placée sous un ciborium, d'une part Eusèbe écrivant sa lettre sur un long parchemin posé sur ses genoux, d'autre part Carpianos lisant la missive. Cette composition est répétée dans la partie supérieure de la page qui suit les tables des canons; la seule différence consiste en ce qu'Eusèbe et Carpianos sont assis cette fois chacun devant un pupitre placé à la droite et à la gauche de la table surmontée du ciborium. Ces miniatures diffèrent des nôtres et par la place et par le type iconographique, qui est celui du portrait de l'auteur. Celles du manuscrit n° 4, du monastère de Dionysiou, au Mont Athos, qui date du treizième siècle, semblent plus proches. Ammonius et Eusèbe écrivent, mais ils sont figurés au-dessus de la lettre d'Eusèbe[2].

Ce ne sont assurément pas les exemples byzantins, si peu nombreux et d'un type iconographique différent, qui ont pu servir de modèle aux œuvres arméniennes. Nous ne pouvons guère voir, dans l'état actuel de nos connaissances, ce qui a donné naissance à ces représentations qui, ignorées encore aux dixième et onzième siècles, deviennent, à partir du siècle suivant, et particulièrement en Cilicie, une partie intégrante des portiques de la lettre à Carpianos.

Des compositions d'un caractère nouveau se voient aussi au sommet des rectangles des canons. Certaines, comme la fontaine de vie, sont connues par ailleurs, mais deux miniatures présentent un intérêt particulier. Le Christ imberbe, bénissant, est dessiné à l'intérieur d'un cadre en forme d'arc inscrit; l'inscription porte: «Emmanuel» (pl. XXII). Des oiseaux nimbés, probablement des phénix, se tiennent sur les côtés. A la page opposée, d'autres oiseaux nimbés encadrent le trône de l'hétimasie (pl. XXIII). La croix, la lance et l'éponge ont été rognées, mais on voit distinctement les éléments importants: la colombe, le voile et le livre posés sur le trône. Ces représentations n'ont évidemment pas un rôle uniquement décoratif, nous devons en chercher la signification et voir s'il y a un rapport défini entre elles et les canons.

Un texte arménien, peu connu, donne une explication symbolique des tables des canons. Il a été écrit par saint Nerses le Gracieux, catholicos de l'Arménie de 1166 à 1173, en guise de préface à son commentaire de l'évangile de Matthieu[3]. Parfois, ce passage a été transcrit dans des évangéliaires, avant les tables des canons. Quelques manuscrits renferment une rédaction légèrement différente qui semble être une variante abrégée de la première[4].

L'auteur commence par dire pourquoi il y a dix tables des canons, et il donne le sens symbolique de ce chiffre dix. Il passe ensuite à l'explication des canons et à celle de leur décor. Chaque canon, dans son ensemble, est une figure. Le premier canon est celui où réside la divinité dans la lumière inabordable; le second et le troisième sont consacrés aux anges; le quatrième représente le paradis d'Adam; le cinquième l'arche de

1. Florence, Laur. 156, fol. 2: *Hautes Études Millet*, C 1385.
2. S. P. Lambros, *Catalogue of the Greek manuscripts on Mount Athos*, t. I, p. 319.
3. *Commentaire de l'évangile selon saint Matthieu, fait par saint Nerses Chnorhali jusqu'au chapitre V, verset 17* (en arm.), Constantinople, 1825, p. 6-12.
4. British Museum, Or. 2707, fol. 1-4v; Srouantztiants, *Thoros Aghbar*, t. I, p. 192-194.



Noé; le sixième l'autel d'Abraham; le septième et le huitième le saint des saints de Moïse et l'autel extérieur; le neuvième le temple de Salomon, enfin le dixième la sainte Église, parfaite et pleine de vérité. Chaque canon est pris ensuite séparément et l'auteur dit dans quelles couleurs le décor est peint, quels sont les arbres et les oiseaux qui y sont représentés. Chacun de ces éléments, couleurs, arbres, oiseaux, a un sens symbolique et son choix est régi par la signification de l'ensemble du canon.

Arrêtons-nous un moment au commentaire des deux dernières tables au-dessus desquelles nous venons de voir le Christ Emmanuel et le trône de l'hétimasie.

Le neuvième canon figure le temple; le noir et le bleu y sont atténués et le rouge devient plus vif, car la venue d'Emmanuel approche. Cette venue est annoncée par les prophètes, symbolisés par les coqs qui annoncent le point du jour. La table vide, représentée parfois, indique l'époque des Macchabées, car Antiochus leur interdit de placer sur l'autel les sacrifices prescrits par la loi. Les arbres seront des grenadiers; la douceur de ces fruits est cachée par l'écorce, de même que les prophètes voilaient par des paraboles la douceur de ce qu'ils annonçaient. On mettra aussi des palmiers dont les branches, sorties de la partie proche de la terre, s'élèvent très haut. Leur signification est donnée par David qui dit: si la vérité est sortie de la terre, la justice est apparue au ciel. Enfin, le chiffre neuf, le numéro d'ordre de ce canon, est composé de trois fois trois. Il signifie les trois évangélistes synoptiques, Matthieu, Marc, Luc, qui parlèrent de l'incarnation du Christ[1].

Bien que la description de saint Nerses ne concorde pas exactement avec le décor de notre manuscrit, elle permet d'élucider un point important, la représentation du Christ Emmanuel (pl. XXIII). C'est à lui qu'est dédié en réalité ce canon car tout le décor doit symboliser sa venue. Il est hors de doute que le commentaire de saint Nerses n'était pas ignoré de notre miniaturiste, même s'il ne l'a pas suivi en tous points. Les coqs sont, en effet, dessinés pour les canons cinq et six (pl. XXI); les grenadiers pour les canons deux à cinq (pl. XIX-XX) et les palmiers pour le canon deux (pl. XVIII). A leur place, notre artiste a figuré des phénix et, aux côtés des canons, il a placé une plante fleurie et un cep de vigne. Or, ces oiseaux et ces plantes, passés sous silence par saint Nerses, ont aussi une signification symbolique. Les phénix sont les symboles de l'immortalité; la vigne est la figure du Christ et le symbole de la Passion. En modifiant le choix l'artiste, au lieu de mettre en évidence le rôle des prophètes, insiste sur ce qu'ils annoncent: la venue et la passion du Christ. Le miniaturiste de l'évangile de Baltimore fait ressortir lui aussi la pensée de la Passion en dessinant une croix au sommet du canon correspondant, tandis qu'un artiste du treizième siècle y a placé un poisson dans une coupe d'argent[2]. D'autres manuscrits nous fournissent des exemples de la table vide, mentionnée dans le commentaire, mais elle est toujours placée au sommet des deuxième et troisième canons, consacrés aux anges[3].

Le dixième canon figure la perfection de la sainte Église qui comble les défauts de la vieille loi; par elle a été accompli ce qui avait été annoncé par les prophètes et par elle commença l'œuvre des apôtres. C'est pourquoi, au lieu des coqs, on doit choisir des oiseaux pêcheurs qui sont les figures des apôtres, pêcheurs d'hommes. Quelques-uns de ces oiseaux sont tournés vers les coqs, car les apôtres traduisaient ce qui avait été dit

1. *Commentaire de l'évangile*, p. 9-10.
2. Évangile de l'an 1262, autrefois à Sebaste, aujourd'hui à la collection Walters à Baltimore, aux États Unis, n° 539.
3. Jérusalem n° 1956, évangile de la dame Keran de l'an 1265, fol. 4; Venise n° 69, évangile de l'an 1244, fol. 8.

par les prophètes et ils prêchaient la même religion; d'autres sont tournés vers la table, puisqu'ils ont reçu de la première source ce qu'ils enseignent. On voit aussi des oiseaux appelés *mrmdunq;* ils figurent les évangélistes qui s'abreuvèrent à la source même du Saint-Esprit et, s'envolant vers les hommes, répandirent la rosée de la guérison dans leur âme desséchée et maladive. Ces oiseaux sont entrelacés pour indiquer l'union de l'Ancien et du Nouveau Testament. L'éclat des couleurs de ce canon est plus vif, le rouge augmente et le bleu tend à disparaître, car l'ancienne obscurité des péchés, de l'ignorance et de la tristesse est passée, tout a été renouvelé, coloré par le sang du Christ. C'est pourquoi il est placé au sommet de l'arc; le mystère de Dieu a été consommé, la croix a été prêchée jusqu'aux confins du monde, et le Crucifié a été glorifié dans tous les pays avec la gloire du Père et du Saint-Esprit. Ce canon préfigure aussi le mystère qui sera annoncé à la consommation des temps, lorsque le monde sensible ayant pris fin, la vie céleste commencera, lorsque la nouvelle Jérusalem descendra du ciel, ornée et embellie d'ornements indescriptibles, ainsi que l'a annoncé saint Jean. C'est pour cela qu'au dixième canon on voit la croix ornée, car, nous autres croyants, nous savons qu'au jour dernier, nous verrons briller au milieu des nuages l'instrument de notre salut, la couronne de l'Église, le signe divin venu pour le salut des chrétiens, la perte des impies et la destruction des démons[1].

Ainsi donc le dixième canon figure l'Église mais, en développant cette pensée, l'auteur nous montre qu'il représente en même temps la glorification du Christ, égale en gloire avec le Père et le Saint-Esprit. C'est cette pensée qui a été retenue par le miniaturiste lorsqu'il a placé au-dessus du rectangle, à la place du Christ seul, la représentation symbolique de la Trinité. Le trône figure Dieu, la colombe le Saint-Esprit, le livre est placé au-dessus du voile parce que la vérité, voilée dans l'Ancien Testament, est révélée dans les évangiles. Le livre des évangiles est en même temps une figure du Christ, dont la Passion est rappelée par la croix, la lance et l'éponge. Les chandeliers, placés sur les côtés du rectangle, ont peut-être aussi une signification symbolique; ils rappellent ceux qui sont figurés à l'abside de la cathédrale de Parenzo[2].

Dans l'évangile de Baltimore, un ciborium orné se dresse au-dessus du rectangle; on a voulu montrer l'Église dont le dixième canon est la figure.

De pareils exemples prouvent suffisamment que l'écrit de saint Nerses était connu des miniaturistes. Ceux-ci ne l'ont pas toujours suivi fidèlement. Les divergences que nous avons notées étaient dues en partie à un choix de symboles différents; mais plus souvent les artistes n'ont pas tenu compte du sens symbolique attaché à chaque motif, ils les ont groupés selon leur propre fantaisie ou bien ils ont introduit des éléments d'un caractère purement décoratif. Des trois manuscrits de la fin du douzième siècle, celui de Venise retient le mieux les leçons des commentaires; l'évangile de Baltimore nous montre un choix différent; enfin, dans celui de Lwów, le symbolisme est presque inexistant. Au treizième siècle, quelques représentations gardent encore le souvenir de l'écrit de saint Nerses, mais dans les mêmes œuvres on voit parfois des figures qui sont dues uniquement à la fantaisie de l'artiste, tels des hommes à tête d'oiseau ou à tête de chèvre, tenant une corne d'abondance ou une grande fleur[3].

1. *Commentaire de l'évangile*, p. 10-11.
2. Dalton, *Byzantine art and archaeology*, p. 343, fig. 207.
3. Évangile de l'an 1262 de la collection Walters. Dans un évangile de l'an 1274 (New York, Bibl. Pierpont Morgan n° 740) des femmes nues sont à côté du rectangle, voir B. da Costa Greene et M. Harrsen, *Exhibition of illuminated manuscripts held at the New York Public Library*, New York, 1933-1934, pl. 39.



Une autre question se présente à l'esprit, celle de l'origine de ces commentaires. Saint Nerses a-t-il repris des textes plus anciens sous l'influence desquels s'était développé tout cet ensemble décoratif, ou bien a-t-il voulu expliquer, après coup, une décoration déjà constituée? Une phrase assez obscure, vers la fin, laisse supposer l'existence d'une rédaction plus ancienne. «Cette explication a été donnée à nos pères et à nos frères, afin que vous sachiez que tout ce décor n'a pas été dessiné par les premiers pères sans raison et qu'il n'est pas dépourvu de sens; il a été fait pour qu'on puisse parvenir, par l'intermédiaire de ce qui est visible, à la beauté intelligible»[1]. Dans le texte transcrit dans le manuscrit du British Museum, le passage en question est plus clair: «Nos saints pères ont écrit tout ceci pour ceux qui aiment les études, afin que les ignorants ne disent pas que les autels, les colonnes et les oiseaux ont été peints sans raison, car c'est par l'intermédiaire de nos sens que nous reconnaissons ce qui est intelligible»[2].

Cette origine ancienne, suggérée par l'auteur, ne doit pas être acceptée sans un examen sérieux du texte lui-même. Un pareil travail dépasse le cadre de cette étude et de notre compétence; nous examinerons la question en nous servant seulement des données fournies par le décor.

Pour chaque canon, l'auteur mentionne des arbres; il s'agit évidemment de ceux qui sont dessinés à côté des colonnes. Or, nous avons vu que ces motifs apparaissent tardivement dans la miniature arménienne. Si l'explication symbolique était vraiment d'origine ancienne, il faudrait supposer que le texte primitif a été considérablement remanié par saint Nerses en s'inspirant des compositions des manuscrits ciliciens du douzième siècle. Même en faisant abstraction des arbres, nous trouverons très peu d'éléments communs entre le texte et le décor des manuscrits anciens, que ce soient des œuvres syriennes comme l'évangile de Rabula ou des manuscrits byzantins et arméniens du neuvième ou du dixième siècle. Non seulement les divers symboles mentionnés dans le commentaire n'y apparaissent jamais, mais les miniaturistes se servent parfois de motifs profanes qui sont en contradiction directe avec le sens profond attaché à ce décor. Il faudrait être doué d'une imagination extrêmement subtile pour supposer que le chasseur de léopards, le cornac qui guide son chameau, ou les autres groupes si vivants, dessinés au-dessus des canons du Paris. gr. 64, ont un sens allégorique[3]; ou bien encore, pour découvrir un sens caché dans la chasse aux crocodiles de l'évangile de la reine Mlqé[4]. Ces motifs ont un caractère purement décoratif.

Nous serions donc tentés de voir dans l'écrit de saint Nerses un texte composé par lui-même, afin d'expliquer la riche ornementation des manuscrits. Homme érudit, connaissant la littérature byzantine et la littérature latine aussi bien que celle de son propre pays, il a pu trouver, épars dans les écrits anciens, mainte explication symbolique des animaux et des plantes. Mais c'est sans doute lui-même qui a coordonné des passages isolés, ou trouvé des explications en prenant comme modèle les compositions des manuscrits arméniens de son temps. Cependant, de même qu'un décor déjà existant a pu donner naissance à ces commentaires, de même le commentaire a dû inspirer à son tour les artistes et leur suggérer parfois de nouvelles compositions. Si notre hypothèse est exacte, nous aurions une raison de plus de penser que le riche décor de nos trois manuscrits avait déjà été créé au milieu du siècle.

1. *Commentaire de l'évangile*, p. 11-12.
2. British Museum, Or. 2707, fol. 4v.
3. J. Ebersolt, *La miniature byzantine*, pl. XLII, XLIII.
4. K. Weitzmann, *Armenische Buchmalerei*, pl, 1.

*Têtes de chapitres.* La page initiale de chaque évangile est ornée selon les mêmes principes que celles des manuscrits précédemment étudiés, mais l'ensemble est plus riche. Nous trouvons le portique en forme de Π, le rectangle découpé par un arc trilobé et surmonté d'oiseaux affrontés autour d'un motif central (pl. XXIV–XXV; XXVII). Au-dessus de la tête de chapitre de Jean, le miniaturiste a dessiné un médaillon renfermant un agneau avec le nimbe crucifère qui, de sa patte droite ramenée en avant, tient une longue croix. Ce symbole du Christ est bien à sa place au début de l'évangile de Jean puisqu'il renferme les paroles du Prodrome qui ont suggéré cette figure: «Voici l'Agneau de Dieu, qui ôte les péchés du monde» (Jean I, 29). Le même motif est placé au-dessus du portique de Jean dans l'évangile de Lwów[1]. Celui de Baltimore a simplement une croix à cette place. On connaît la faveur dont jouit ce symbole. Dès le cinquième siècle on trouve quelques exemples où l'agneau a un nimbe crucifère. Un fragment sculpté du Musée de Constantinople porte une représentation de l'agneau tenant la croix[2]. Le même sujet, inscrit dans un médaillon, orne la croix en argent doré de Justin II[3]. Les exemples byzantins cessent à partir du moment où le concile *in Trullo*, tenu à Constantinople en 692, proscrivit l'emploi de ce symbole; l'usage ancien se perpétua cependant en Occident, où les décrets du concile *in Trullo* n'avaient pas été approuvés[4]. A Grotta Ferrata, l'agneau tenant la croix est assis sur le trône placé entre les apôtres[5]. D'autres exemples apparaissent parmi les peintures des églises, les sculptures et les objets d'art mineur[6]. Les bulles ou médaillons connus sous le nom de *Agnus Dei* en répandirent les images. Le plus souvent, l'agneau, couché sur le livre apocalyptique aux sept sceaux, tient l'étendard de la résurrection, mais sur la bulle de l'an 1370 de Grégoire XI, l'agneau tient une longue croix[7]. Il est assez probable que ce type iconographique, abandonné depuis longtemps en Orient, avait été introduit en Cilicie par les croisés. Il y connut une si grande faveur qu'une variante, un lion couronné tenant une longue croix, fut adoptée par les rois pour les monnaies et les bulles[8].

Le décor des têtes de chapitre révèle les mêmes qualités que celui des canons: variété dans le choix et la manière de combiner les motifs, adaptation parfaite au cadre, composition claire et harmonieuse et, enfin, un dessin précis et une science du coloris qui, de nouveau, fait chatoyer les couleurs sur le fond d'or. Qu'il s'agisse des portiques rectangulaires ou du rectangle dans lequel s'ouvre l'arc trilobé, les éléments se groupent autour de l'axe qui passe juste au milieu de la page.

*Les ornements marginaux* sont constitués presque exclusivement par des éléments floraux. Ceux de la page initiale des évangiles sont beaucoup plus développés que les exemples déjà étudiés. La barre de la croix est réduite et ce qui était autrefois la base a envahi toute la hauteur de la marge (pl. XXIV, XXVII, XXIX). A la page initiale de Luc le motif jaillit d'un grand vase (pl. XXV). D'une manière générale, la première partie, la plus importante, se termine en pointe à peu près à mi-hauteur du folio. Elle est suivie d'un ou deux renflements et, tout au sommet, à peine séparée par une tige courte, se

1. N. Akinian, *Das Skevra-Evangeliar*, fig. 13; Strzygowski, *Amida*, p. 369, fig. 320.
2. G. Mendel, *Catalogue des sculptures grecques; romaines et byzantines*, Constantinople, 1914, t. II, p. 477.
3. Diehl, *Manuel*, p. 309, fig. 155.
4. Dom F. Cabrol, *Dictionnaire d'archéologie chrétienne et de liturgie*, t. I, col. 896, 967.
5. Dalton, *Byzantine art and archaeology*, p. 414, fig. 243.
6. Didron, *Iconographie chrétienne*, Paris, 1843, p. 46, 326, 328, 332.
7. Dom Cabrol, *Dictionnaire*, t. II, col. 969-970, fig. 244.
8. J. de Morgan, *Histoire du peuple arménien*, Nancy, 1919, p. 195, 206; sur plusieurs monnaies la croix repose sur le dos du lion, p. 203, 206, 215, 216, 224, 225.



dresse la croix ornée. Pour rompre la monotonie de la silhouette, l'artiste a découpé les contours; des feuilles ou des grappes de fruits se détachent du motif central et se recourbent vers l'extérieur; parfois des oiseaux viennent se percher sur ces grappes.

Ces quatre grands motifs laissent deviner la richesse et la variété de ceux qui sont dessinés dans le corps du manuscrit. Il y a un ornement presqu'à chaque page, et pourtant l'artiste n'a jamais répété le même dessin; en modifiant les éléments ou en les groupant d'une autre manière, il crée une nouvelle forme. On peut retrouver, cependant, un certain nombre de schémas.

Le type le plus simple est celui où le cercle renfermant le numéro est encadré par des feuilles qui dessinent une sorte de rosace (pl. XXXII, 58). Ce cercle peut être entouré d'une couronne formée par des feuilles qui s'emboîtent les unes dans les autres, ou bien par une bande d'or sur laquelle se détachent quelques feuilles. Dans ces deux cas, les feuilles se prolongent vers le haut et vers le bas et alternent parfois avec des cornes d'abondance[1]. Ce premier schéma se rapproche le plus des types anciens. Le principe est celui que nous avons vu précédemment: le médaillon, avec le numéro, reste l'élément principal et l'ornement lui sert de cadre. Mais dans la grande majorité des cas, l'ornement floral acquiert une plus grande importance, il s'émancipe et le numéro, point de départ du décor, devient un simple appendice relégué au bas du motif.

Un second groupe est constitué par les motifs floraux sortant d'un vase (pl. XXXIII, 68), d'une corne d'abondance (pl. XXXI, 54) ou d'un panier tressé (pl. XXXIII, 64). Parfois la corne contenant les feuilles est placée directement dans le vase (pl. XXXII, 59); d'autres fois, une grande feuille creuse, pareille à une coquille, s'interpose entre les deux. Au folio 274, la corne d'abondance sort de la bouche d'un masque humain. La base peut être formée aussi par une grande feuille d'acanthe qui se creuse (pl. XXXII, 62). Le plus souvent, la partie de la feuille qui est au second plan a été supprimée et on obtient deux demi-feuilles qui se recourbent en forme de lyre (pl. XXXIII, 66).

Un autre type d'ornement se compose de rinceaux simples (pl. XXXII, 61), ou entremêlés de cornes d'abondance (pl. XXXI, 54). Souvent les volutes s'enlacent et dessinent une tresse le long de l'axe médian. D'autres fois, l'ornement entier provient de l'enlacement de tiges recourbées auxquelles viennent se nouer d'autres tigelles (pl. XXXIII, 67). Un certain nombre d'ornements imitent davantage les formes de la nature: un pampre sort d'un motif en cœur sur lequel s'est posé un oiseau (pl. XXXIII, 63). Enfin à trois reprises, le miniaturiste a abandonné les éléments floraux pour dessiner un entrelacs polygonal à l'intérieur d'un cercle[2].

La plupart de ces formules diffèrent de celles qui avaient été employées par les artistes de la Grande Arménie. Alors que ces derniers dessinaient surtout des médaillons ornés ou des formes pyramidantes, faites de palmes enlacées, notre copiste et les autres enlumineurs de Cilicie préfèrent les motifs qui s'élèvent à la manière de candélabres. Ce schème, sculpté sur un pilier et un chapiteau de la grande grotte de Taq i bustan[3], se retrouve parmi les mosaïques omeiyades de Damas et de Jérusalem[4]. Le vase et la corne d'abondance, d'où s'échappent des plantes en de multiples enroulements, décoraient les monuments romains et ceux de l'Orient méditerranéen. Ils sont transmis aux artistes chrétiens; on les voit parmi les mosaïques, sur les colonnes et les chapiteaux, aux arcades,

1. Pl. XXXII, 61; cet exemple est plus riche que la plupart des ornements se rattachant à ce groupe.
2. Folios 30, 296, 308.
3. F. Sarre, *L'art ancien de la Perse*, pl. 90, 92.
4. K. A. C. Creswell, *Early Muslim architecture*, Oxford, 1932, pl. 5-20, 28-32, 36a, 40b–d, 45a–c.

sur les linteaux des portes, sur les sarcophages et les plaques de clôture des chœurs, sur des œuvres d'ivoire comme la chaire de Ravenne. Les exemples sont particulièrement nombreux en Syrie[1]. En Orient nous les trouvons à la façade de Mchatta, à la Grande Mosquée de Damas, au Qoubbat as-Sakhra[2]. Mais à l'époque où ces motifs renaissent sous le pinceau des miniaturistes ciliciens ils ne faisaient plus partie du répertoire décoratif des artistes chrétiens, ou du moins ils étaient rarement employés. Nos enlumineurs ont dû trouver leurs modèles dans des monuments anciens.

Les motifs marginaux se rapportant au texte sont assez nombreux et diffèrent sensiblement de ceux des manuscrits précédents. On se rappelle qu'on y trouvait le plus souvent un ciborium pour figurer le temple de Jérusalem, un arbre pour l'entrée du Christ à Jérusalem ou la guérison de l'aveugle de Jéricho, une croix aux évangiles de la Passion. Dans notre manuscrit, seul le ciborium du folio 230 figure le temple de Jérusalem. Les deux autres sont placés auprès de la leçon où Pierre reconnaît en Jésus le Christ[3]. Ce passage de Matthieu renferme les paroles: «Tu es Pierre et sur cette pierre je bâtirai mon Église»; le ciborium figure donc l'Église du Christ.

La croix posée au-dessus d'un ornement illustre la leçon où Jésus prédit son crucifiement (pl. XXXII, 62): elle n'apparaît pas aux évangiles de la Passion. A la leçon du crucifiement dans Jean, le miniaturiste a dessiné le trône de l'hétimasie (pl. XXXI, 53). Par cette représentation symbolique il a sans doute voulu montrer que Jésus, mort sur la croix, est le Christ-Dieu, égal en gloire aux deux autres personnes de la Trinité; pensée qui lui était familière par les paroles chantées dans la messe arménienne: «Saint Dieu, saint et puissant, saint et immortel, qui as été crucifié pour nous».

Nous avons cité ces miniatures en premier lieu pour montrer le choix différent fait par notre miniaturiste. Elles appartiennent en réalité à plusieurs groupes iconographiques. Les deux ciboriums illustrent le sujet de la leçon selon la manière elliptique, employée par les artistes des siècles précédents; le troisième ciborium se rattache directement à une phrase et en donne l'interprétation littérale; enfin, le trône de l'hétimasie nous offre une image symbolique qui est comme un commentaire illustré du passage.

Les représentations se rapportant à l'épisode principal sont peu nombreuses. Au folio 47v, la tête de saint Jean Baptiste, placée dans une coupe, surmonte l'ornement marginal de la leçon de la décollation. Le visage est fin, les yeux ouverts ont un regard douloureux (pl. XXXI, 56). La leçon du didrachme est illustrée par un poisson posé dans une coupe[4]. Une fiole, dessinée au sommet de l'ornement du folio 84, rappelle l'onction de Jésus par la pécheresse, épisode raconté dans ce chapitre (Mt. XXVI, 3).

Assez fréquemment le miniaturiste néglige l'épisode principal pour mettre en relief la phrase du début. La leçon sur la prédication de Jésus à Nazareth commence par ces mots: «Et Jésus s'en retourna en Galilée par le mouvement de l'Esprit» (Luc IV, 14). L'artiste a rendu littéralement cette phrase: une colombe vole, portant sur ses ailes un médaillon qui renferme le Christ imberbe, bénissant (pl. XXXII, 57). A deux reprises une veilleuse posée sur l'ornement s'explique par ces mots: «Personne n'allume une chandelle pour la mettre dans un lieu caché ou sous un boisseau, mais on la met sur un chandelier[5]». La coupe du folio 275v a été suggérée par les paroles de Jésus: «Si quelqu'un

1. De Vogüé, *Syrie centrale*, t. I, pl. 45; t. II 62, 129.
2. Creswell, *Early Muslim architecture*, pl. 64, 66-71, 75; pl. 45c; pl. 9c, 11, 14, 17-20.
3. Folio 54v (Mt. XVI, 13); fol. 121 (Mc. VIII, 27).
4. Folio 57v (Mt. XVII, 21).
5. Folio 108 (Mc. IV, 21); fol. 197 (Lc. XI, 33).



a soif, qu'il vienne à moi et qu'il boive» (Jean VII, 37). Une double croix surmonte le motif marginal du folio 256, parce que le second verset de la leçon porte: «Et comme Moïse éleva le serpent dans le désert, de même il faut que le Fils de l'homme soit élevé» (Jean III, 14). Ici l'interprétation symbolique se fait jour à côté de l'illustration littérale: l'élévation du Christ, c'est le crucifiement.

La phrase illustrée ne se trouve pas toujours au commencement de la leçon. La coupe contenant un poisson n'aurait pas dû être jointe à l'ornement du folio 318 v (pl. XXXII, 59); en réalité elle illustre les derniers versets de la leçon précédente, l'apparition de Jésus au lac de Tibériade, lorsque «prenant du pain il leur en donna, et du poisson aussi» (Jean XXI, 13). Dans la leçon du Baptême, à côté des mots «et Jean vit l'Esprit de Dieu descendant comme une colombe», le miniaturiste a dessiné une colombe argentée[1]. La miniature du folio 78 occupe presque toute la hauteur de la marge (pl. XXX). Deux anges tiennent levé, d'un geste symétrique, un globe étoilé, à l'intérieur duquel on voit deux coussins, recouverts d'un voile. La double croix, avec une couronne passée au croisement des bras, se dresse devant les coussins et dépasse le globe. Cette image illustre l'annonce de la seconde venue du Christ, plus précisément, les versets qui occupent la colonne voisine: «Et aussitôt après l'affliction de ces jours-là, le soleil s'obscurcira, la lune ne donnera point sa lumière, les étoiles tomberont du ciel, et les puissances des cieux seront ébranlées. Alors le signe du Fils de l'homme paraîtra dans le ciel, alors aussi toutes les tribus de la terre se lamenteront en se frappant la poitrine, et elles verront le Fils de l'homme venir sur les nuées du ciel avec une grande puissance et une grande gloire» (Mt. XXIV, 29-30). La croix est le signe du Fils de l'homme qui paraît dans le ciel, elle est portée par les puissances célestes. Les deux coussins, recouverts du voile, figurent le trône de Dieu. Peut-être a-t-on voulu montrer, de cette manière, la puissance et la gloire qui accompagneront le Fils de l'homme, à moins qu'il ne s'agisse du trône du jugement, puisque le Fils de l'homme viendra pour juger.

Le choix des sujets ne correspond pas à une pensée logique; ce ne sont ni les épisodes importants de la vie du Christ, ni des passages que les artistes ont l'habitude d'illustrer. Nous n'avons pu trouver que de rares correspondances. Ainsi la leçon du didrachme ne fait presque jamais partie du cycle évangélique; nous en connaissons peu d'exemples: l'un dans l'évangile de Rabula; deux autres dans des manuscrits byzantins, le Laurentianus nº VI 23[2] et l'évangile de l'église San Giorgio dei Greci à Venise; le quatrième dans un évangéliaire arménien du plus haut intérêt, conservé à la Freer Art Gallery de Washington[3]. La comparaison entre Moïse élevant le serpent et l'élévation du Fils de l'homme se trouve dans un tétraévangile byzantin du onzième siècle, très abondamment illustré aussi, le Paris. gr. 74. Le miniaturiste a figuré d'un côté Moïse élevant le serpent d'airain et de l'autre une grande croix[4]. La chandelle allumée se voit dans un évangile liturgique, le Paris. suppl. 27[5]. La prédiction de la seconde venue du Christ a été illustrée d'une manière analogue par un miniaturiste arménien du treizième siècle[6].

Ces miniatures nous amènent à considérer d'une part le problème de l'illustration

1. Folio 13. Dans l'évangile d'Etchmiadzin on voit la colombe et, au-dessus, la main divine sortant d'un segment de ciel: Macler, *L'évangile arménien*, fol. 12 v, 72 v, 119 v.
2. Florence Laur. 156, fol. 9, *Hautes Études Millet*, C 1396. – Laur. VI 23, fol. 36.
3. Ce manuscrit n'est pas daté; sur un ornement marginal on lit le nom du prince Vasak qui est peut-être le frère du roi Hethum, possesseur de l'évangile de Jérusalem nº 2568, écrit entre les années 1260 et 1270.
4. H. Omont, *Évangiles avec peintures byzantines du XIe siècle*, Paris, s. d., pl. 148 b.
5. Cette miniature se trouve au folio 67; elle n'a pas été reproduite par H. Omont.
6. Évangile de l'an 1262, collection Walters à Baltimore nº 539.

marginale, d'autre part, celui de l'interprétation littérale. On a pensé que, dès une date ancienne, les Arméniens, tout comme les Syriens, avaient enrichi les marges des manuscrits de petites scènes évangéliques. Un des principaux arguments était la présence de quelques dessins dans l'évangile d'Etchmiadzin de l'an 989. Mais nous croyons avoir démontré qu'ils ont été ajoutés à une date postérieure à celle de la copie du texte[1]. Dans tous les manuscrits anciens, connus à ce jour, l'illustration est séparée du texte. Ceux-ci ne représentent, il est vrai, qu'une faible partie de la production; il serait toutefois assez surprenant que le hasard ait conservé seulement les œuvres qui montrent une évolution lente et méthodique de l'ornementation. Il semblerait donc qu'en dessinant ces vignettes notre miniaturiste ne continuait pas une ancienne pratique arménienne.

L'évangile de Baltimore, exécuté la même année que le nôtre, renferme une seule image pouvant se rapporter au texte; c'est un ciborium figurant le temple de Jérusalem. Les ornements marginaux de l'évangile de Lwów ressemblent probablement à ceux de notre manuscrit, si nous en jugeons par le seul exemple qui ait été reproduit: le Christ dans un médaillon porté par une colombe. Au siècle suivant, les miniatures, plus nombreuses, se dégagent de l'ornement. L'illustration marginale se développe donc au cours des douzième et treizième siècles, tout particulièrement en Cilicie[2].

A cette époque, c'est surtout dans les manuscrits byzantins que nous trouvons ce mode d'illustration. Connu déjà par des exemples du neuvième siècle, il semble avoir joui d'une nouvelle faveur du onzième au treizième siècle. Les marges des tétraévangiles et, surtout, des évangiles liturgiques, celles des sermons de Grégoire de Nazianze se couvrent de petites scènes[3]. Il ne serait donc pas surprenant que ce procédé, malgré son origine orientale, ait été introduit en Cilicie par des modèles venus de Byzance.

L'interprétation littérale du texte se retrouve, elle aussi, dans les manuscrits byzantins. Les exemples les plus connus sont ceux des psautiers monastiques, mais les quelques miniatures, mentionnées plus haut à titre de comparaison, montrent que le texte des évangiles a également été illustré de cette manière. Là encore, le cas est fréquent surtout dans les manuscrits des onzième, douzième siècles. Le tétraévangile de la Laurentienne VI 23 renferme plusieurs compositions dont chaque scène est la traduction picturale d'une métaphore. Dans les évangiles liturgiques ces miniatures sont placées en face du passage auquel elles se rapportent, et celui-ci est, très souvent, le premier verset de la leçon[4]. Cette nouvelle parenté rend l'origine byzantine de nos miniatures encore plus probable. Mais si les enlumineurs arméniens ont pu s'inspirer de modèles analogues, ils ne les ont pas copiés servilement. La manière, toute orientale, d'évoquer un ensemble de faits en figurant seulement un détail leur appartient en propre. Ils simplifient les compositions autrement que les artistes byzantins. Prenons quelques exemples. Pour la prédication de Jésus au temple, les Byzantins figurent Jésus enseignant; les Arméniens, eux, représentent le temple. Lorsqu'ils illustrent la leçon du figuier stérile, les enlumineurs grecs montrent de nouveau le Christ, faisant un geste d'allocution, tandis que leurs confrères arméniens dessinent seulement l'arbre. Les uns montrent l'objet, les autres le

1. S. Der Nersessian, *The date of the initial miniatures of the Etchmiadzin Gospel*, dans *The Art Bulletin*, 1933, p. 329 - 334.

2. Jérusalem 251, évangile de l'an 1260, voir Tchobanian, *Roseraie d'Arménie*, t. II, p 46, 87, 124; Jérus. 2660, évangile de l'an 1262. *Ibid.*, p. 55; Jérus. 2563, évangile de l'an 1272, *Ibid.*, p. 33, 80, 98, 120, 166, 170, 275, 307.

3. Vienne, Theol. gr. 154; Vatican. gr. 1156; Venise, San Giorgio dei Greci; New-York, Bibl. Pierpont Morgan, 639 et 692; Paris. suppl. gr. 27; Paris. gr. 533.

4. De nombreux exemples se voient dans le manuscrit de l'église San Giorgio dei Greci à Venise.



sujet. C'est aussi un procédé proprement arménien que de combiner la représentation avec l'ornement qui marque le début de la leçon. Nous voyons, par tout ceci, la vitalité de l'enluminure cilicienne qui met son empreinte sur ce qu'elle adopte.

*Initiales.* Celles des trois premiers évangiles sont formées par les symboles des évangélistes[1]. Elles appartiennent au groupe dont le premier exemple se voit dans le manuscrit de Sebaste de l'an 1066[2]. Un ange debout, tourné vers la droite, tenant le livre des évangiles à bras tendu, forme les barres verticales et horizontales de la lettre Գ. Son aile arrondie, dont il retient l'extrémité de son bras gauche passé derrière son dos, trace la boucle de la lettre (pl. XXIV). Ce geste n'est pas accompagné par le mouvement du buste qu'il exige, le bras gauche semble détaché du torse et paraît sortir du coude droit. Le lion de saint Marc est à l'intérieur de l'initiale Ս; le mouvement de ses ailes dressées répète le contour de la lettre (pl. XXVII). D'autres artistes avaient donné au lion une attitude qui confondait la silhouette avec le tracé de la lettre. Ainsi, dans l'évangile écrit à Sebaste, le lion est couché et ses ailes s'élèvent verticalement. Un jeune homme imberbe, la tête entourée du nimbe crucifère, est debout sur le dos de la bête et, les bras étendus, lui saisit les ailes[3]. Cette formule est répétée dans l'évangile de Lwów[4]. Le bœuf est dressé sur ses pattes de derrière, les ailes dessinent la barre horizontale de la lettre Ք, le cou démesurément allongé se recourbe et la tête vient toucher l'épaule de manière à former la boucle de la lettre (pl. XXV). L'aigle ne pouvait s'adapter facilement à la silhouette allongée de la lettre Ի. Aussi l'artiste s'est-il servi d'une bande ornée, pour l'initiale, et il a posé l'oiseau de face, dans la partie supérieure, au-dessus d'un médaillon renfermant le portrait de saint Jean (pl. XXIX). Au bas, entre la barre verticale et l'entrelacs terminal, s'interpose un lion couché. La boucle de la lettre se détache d'un masque de lion et elle se termine par une tête d'homme.

Dans quelques manuscrits arméniens du quatorzième siècle, les symboles des quatre évangélistes se trouvent réunis au début de Jean mais, à l'exception de l'aigle, les autres figures ajoutées à l'initiale de notre manuscrit ne sont que des motifs décoratifs. Le bœuf n'y paraît pas et on ne saurait penser que la tête d'homme, avec des fleurs dans la bouche, puisse être un souvenir du symbole de Matthieu. Le portrait inscrit dans le médaillon est celui d'un jeune homme imberbe. On sait qu'à l'origine Jean était toujours figuré de cette manière. D'assez bonne heure, cependant, on lui donna la physionomie d'un homme âgé, lorsqu'on le figurait comme évangéliste; il conserva son aspect jeune, en tant qu'apôtre seulement, dans le Crucifiement ou d'autres scènes du Nouveau Testament. Le type archaïque, que l'on voit dans notre exemple, apparaît dans de rares œuvres arméniennes, comme l'évangile de Mélitène de l'an 1057[5]. L'initiale de notre manuscrit est répétée dans l'évangile de Lwów avec cette seule différence que l'évangéliste a une barbe blanche[6]. Dans le manuscrit de Baltimore, toutes les lettres sont formées par des bandes recouvertes d'entrelacs. Les barres de l'initiale Ս sont interrompues par deux masques de lion. Il ne nous semble pas que le miniaturiste ait pensé à figurer le symbole de Marc. Ces masques se rapprochent plutôt de ceux qui ornent les lettres des évangiles de la Grande Arménie. Nous en avons vu des exemples au chapitre précédent.

1. Aux exemples grecs des symboles des évangélistes cités à la page 42 ajoutons le Vatican. gr. 2138 où les symboles forment des lettres: K. Weitzmann, *Byzantinische Buchmalerei*, pl. XCII, 581-583.

2. Voir chapitre précédent p. 42-43.

3. Mgr. Hovsephian, *Khaghbakians ou Prochians*, p. 177, fig. 75.

4. N. Akinian, *Das Skevra-Evangeliar*, fig. 10.

5. Macler, *Miniatures arméniennes*, pl. XIV, fig. 27.

6. N. Akinian, *Das Skevra-Evangeliar*, fig. 13; Strzygowski, *Amida*, p. 369, fig. 320.

L'initiale formée par le symbole devient le type habituel de la Cilicie; quelques miniaturistes continuent cependant jusqu'au treizième siècle à employer les lettres ornées d'entrelacs, pareilles à celles de l'évangile de Baltimore[1].

Les initiales des leçons sont presque toujours fleuronnées. La forme la plus simple est celle où des rosaces sont alignées sur un fond d'or, ou simplement sur le fond du parchemin (pl. XXXI, 54; XXXIII, 63). Les tigelles parallèles, ou nouées en huit, qui interrompent parfois la continuité des rosaces, sont les seuls éléments qui rappellent les formes de la Grande Arménie (pl. XXXII, 57, 59; XXXIII, 65). La lettre se termine par une palme ou par un motif d'entrelacs. Quelques barres verticales sont entièrement recouvertes d'une tresse (pl. XXXII, 62).

Le paon et la cigogne dessinent les initiales zoomorphiques. La lettre Զ est formée par deux paons affrontés dont les cous et les queues s'entrelacent; les queues s'allongent ensuite en une ligne horizontale et tracent la barre inférieure (pl. XXXII, 58). A la lettre Ց nous avons chaque fois une combinaison légèrement différente. On pourrait penser à première vue que l'artiste a utilisé, au folio 314, la combinaison de deux animaux à tête unique (pl. XXXII, 61). En réalité, le masque de chien, dessiné à l'endroit où les cous se rejoignent, est une sorte d'anneau qui laisse passer les têtes qui se recourbent chacune d'un côté différent. Ici l'artiste a figuré la femelle de l'oiseau, car la forme de la lettre ne laissait pas une place adéquate pour la longue queue du mâle. Il en est de même au folio 38 v, qui présente une légère variante. Les paons mâles sont placés d'une manière différente; le masque de chien laisse passer les queues qui se confondent et n'en forment qu'une (pl. XXXIII, 66). La cigogne figure la lettre Հ; au folio 260, elle a la tête rejetée en arrière et elle tient un oiseau dans son bec; au folio 204, son cou est formé par des rosaces placées comme sur les barres des initiales. Le manuscrit de Baltimore renferme seulement des lettres fleuronnées.

L'origine orientale de l'initiale zoomorphique a été généralement reconnue, mais il ne nous semble pas qu'on puisse invoquer, à l'appui de cette thèse, le témoignage des manuscrits arméniens. Notre étude nous a montré que les initiales des œuvres anciennes ne diffèrent des autres lettres que par leurs dimensions plus grandes. Dans un manuscrit du dixième siècle, Jérusalem 2555, les lettres de la première page de chaque évangile sont entourées de petits points[2]; dans d'autres, une feuille se détache de l'extrémité de la barre[3], mais ces lettres ne sont pas de vrais caractères ornés. Ceux-ci apparaissent au onzième siècle. Les initiales des évangiles du manuscrit de Sebaste, de l'an 1066, sont les premiers exemples de lettres zoomorphiques. Mais même dans cette œuvre les initiales des leçons ont des formes simples. On peut se rendre compte, d'ailleurs, à quel point cet usage était peu répandu en examinant des manuscrits comme ceux de Trébizonde et du roi Gagik de Kars. Une foule d'oiseaux remplit les marges de ce codex et, pourtant, les initiales conservent leur simplicité. Dans de rares exemples, une tête d'animal est reliée à l'une des barres ou bien des oiseaux y sont perchés, mais ces figures ne se confondent jamais avec la lettre[4].

Les initiales zoomorphiques étaient connues depuis longtemps à Byzance. De contours d'abord assez simples, parfois même d'un dessin plutôt malhabile, ces lettres prennent

1. Venise nº 69, évangile de l'an 1244.
2. Hovsephian, *Album de paléographie*, pl. 20.
3. *Ibid.*, pl. 24, fig. 45; Macler, *L'évangile arménien*, fol. 76 v, 83 v, 96 v, 111 v, 118, 125 v, 177.
4. Tchobanian, *Roseraie d'Arménie*, t. III, p. 36, 126, 149, 179, 200.



des silhouettes fort élégantes dans les œuvres du onzième et du douzième siècle[1]. C'est probablement par cette voie détournée que l'initiale zoomorphique s'est introduite dans l'enluminure arménienne. On observera d'ailleurs que cette forme est extrêmement rare dans la Grande Arménie, plus conservatrice et plus fermée à l'influence byzantine. Par contre en Cilicie, ce procédé, une fois admis, se développe admirablement et, dans des manuscrits du quatorzième siècle, la figure humaine, elle aussi, se substitue aux initiales[2].

*L'élément animal* tient une grande place dans les tables des canons et dans les têtes de chapitres. On voit surtout des oiseaux, les uns simplement posés sur les arbres ou courant dans les rinceaux; d'autres affrontés, adossés ou s'enlaçant pour dessiner des formes étranges.

Les oiseaux du premier groupe encadrent les canons (pl. XVI à XXIII). Hiboux, merles, moineaux, hérons, pics, canards, pies et autres oiseaux familiers sont posés de mille manières différentes. Tantôt les ailes déployées ils semblent prêts à s'envoler; d'autres fois ils mangent les fruits des arbres, essayant même de percer l'écorce dure des grenades; les uns s'agrippent aux troncs, d'autres sont perchés sur des fleurs ou tout au sommet d'un arbre. On les voit se gratter, s'appeler, ou bien rejeter la tête en arrière, la gorge arrondie, comme s'ils chantaient.

Malgré la symétrie de la composition et une certaine recherche décorative dans les attitudes, on devine l'observation attentive et l'amour de la nature. Notre artiste a représenté les oiseaux familiers de la campagne arménienne, tels qu'il les voyait sans doute lorsqu'il errait à travers champs. Son imagination, toujours en éveil, lui a fait enrichir ce répertoire par la création de nouvelles formes. Il serait difficile de dire à quelle espèce appartiennent ces oiseaux aux longues oreilles, dont la queue enroulée s'orne de touffes de plumes qui semblent dessiner des festons (pl. XVII, XXIX). Ailleurs, une tige, terminée par une grande tête de serpent aux oreilles démesurément longues, semble partir de la queue d'un oiseau (pl. XXIV). Celui-ci se retourne et mord la tige qui est, en réalité, le corps du serpent. Le groupe du serpent et de l'oiseau qui luttent a été stylisé de telle sorte qu'ils semblent former un seul et même corps. Ce groupe a été traité d'une autre manière dans le manuscrit de Lwów[3].

Les oiseaux qui courent dans les rinceaux ont des attitudes variées et, dans l'ensemble, assez vraies (pl. XVI-XVII, XXIV-XXV). L'artiste prend, cependant, quelques libertés avec la nature. Coloriste avant tout, il n'hésite pas à employer les tons les plus variés et les plus éloignés de la réalité. Ainsi à l'intérieur de l'arc du folio 1 v (pl. XVI), le premier oiseau a un corps bleu de cobalt et des ailes de laque rosée, le corps du second est lilas et ses ailes vert olive, tandis que la combinaison contraire a été appliquée au suivant; le corps du quatrième est rose et ses ailes sont brun-rouge et ocre; enfin, le cinquième est entièrement peint en bleu-gris.

Le thème des oiseaux dans les rinceaux, si répandu pendant les premiers siècles, en particulier dans les œuvres syriennes, a été connu de bonne heure par les Arméniens. L'exemple le plus ancien est une mosaïque de pavement arménienne, trouvée à Jérusalem[4]. Plus tard, à Akhthamar, toutes sortes d'animaux jouent dans le rinceau de vigne qui

1. W. Stassoff, *L'ornement slave et oriental d'après les manuscrits anciens et modernes*, Saint-Pétersbourg, 1887, pl. CXXI-CXXIV; J. Ébersolt, *La miniature byzantine*, p. 23-4, pl. XVIII, XX.
2. Millet et Der Nersessian, *Le psautier arménien illustré*, dans *Rev. des Ét. arm.*, 1929, p. 150.
3. Akinian, *Das Shevra-Evangeliar*, fig. 13.
4. *Anciennes mosaïques arméniennes* (en arm.), dans *Anahit*, t. I, p. 18-20.

fait le tour de l'église[1]. Le décor des manuscrits arméniens du dixième siècle n'offrait pas une place adéquate au développement d'un pareil thème; il apparaît au siècle suivant dans les riches enluminures de l'évangile de Trébizonde[2], puis il disparaît de nouveau pendant une période assez longue. Des enlumineurs travaillant dans d'autres régions semblent avoir mieux conservé ce motif. Il garnit le champ restreint d'une des têtes de chapitres de l'évangile de Sebaste et il est fort probable que si les tables des canons de ce manuscrit étaient conservées nous en trouverions là d'autres exemples[3].

La variété et la liberté des attitudes, notées dans les exemples précédents, caractérisent souvent les oiseaux affrontés. Ce groupe héraldique s'est assoupli et se rapproche, lui aussi, de la réalité; d'ailleurs il cède souvent la place à l'image, plus vivante, des oiseaux s'abreuvant. Lorsque deux paons sont placés aux côtés d'un motif central, l'un est de face et fait la roue, l'autre avance de profil (pl. XVI). Les oiseaux qui s'abreuvent ne se penchent jamais dans une attitude symétrique; pendant que l'un boit, l'autre mord la queue (pl. XVII) ou, la tête rejetée en arrière, tient dans son bec un poisson qu'il vient de pêcher[4]. L'attitude des pigeons, perchés autour des bassins, a été saisie sur le vif (pl. XX) et les coqs debout de chaque côté d'un vase semblent prêts au combat (pl. XXI).

Les oiseaux aux cous enlacés, motif que nous avons vu au chapitre précédent, sont traités de diverses manières. Au centre de l'arc de la lettre à Carpianos (pl. XVII) ils sont affrontés; la courbe de leur cou, très accentuée, dessine un huit. Ailleurs, ils recourbent la tête en arrière, et se mordent l'un l'autre (pl. XXIV). Parfois ils sont à côté d'une croix, leurs cous s'enlacent en même temps autour du support (pl. XXV). Lorsqu'ils prennent la place du chapiteau ils sont adossés et si rapprochés que seule la couleur permet de reconnaître la ligne de séparation des deux corps. La tête rejetée en arrière, ils mordent l'abaque (pl. XIX, XX).

Des quadrupèdes sont représentés dans une attitude analogue. A l'intérieur de la tête de chapitre de Marc, de chaque côté, deux animaux adossés se dressent sur leurs pattes de derrière, leurs cous s'enlacent, la tête revient en avant et chaque bête mord sa propre épaule (pl. XXVII). Les animaux de gauche ont des têtes de chien; ceux de droite, avec leur tête d'aigle, font penser à des griffons.

L'élément animal occupe une place plus restreinte dans l'évangile de Baltimore et les combinaisons sont peu variées. Les oiseaux, affrontés aux côtés d'un motif central, ou s'abreuvant, ornent les sommets de la plupart des rectangles; une seule fois les paons ont le cou enlacé autour de la barre d'une croix et, à la tête de chapitre de Marc, des oiseaux sont introduits dans le rinceau. L'évangile de Lwów nous offre, par contre, un ensemble d'une grande richesse. En plus des thèmes déjà signalés, on y trouve celui du combat d'animaux: un aigle, posé de face dans une attitude héraldique, emporte un lièvre dans ses serres[5]. Des dragons sont dessinés dans les écoinçons d'un rectangle[6].

Tous ces motifs, dont plusieurs remontent à l'art mésopotamien, avaient passé depuis longtemps dans le répertoire décoratif de tout le Proche Orient. Cependant, la prédilection avec laquelle nos enlumineurs multiplient les oiseaux isolés est un trait

1. Bachmann, *Kirchen und Moscheen in Armenien*, pl. 33-35.
2. K. Weitzmann, *Armenische Buchmalerei*, pl. XI, 37.
3. Mgr. Hovsephian, *Khaghbakians ou Prochians*, p. 176, fig. 74.
4. La page étant rognée on ne voit pas le poisson, mais on peut le restituer car il apparaît dans tous les autres exemples où les oiseaux se tiennent dans cette attitude.
5. N. Akinian, *Das Shevra-Evangeliar*, fig. 13.
6. *Ibid.*, fig. 1.



arménien. Dans nul autre pays nous ne trouvons un manuscrit comme celui du roi Gagik de Kars où, tout le long des pages, les oiseaux les plus variés remplissent les marges[1]. Il n'y a aucun rapport entre ces dessins et le texte; l'artiste qui aimait les oiseaux a simplement égayé les feuillets en dessinant d'un trait nerveux ces fines silhouettes.

Ce goût se manifeste aussi dans l'art monumental. De nombreux oiseaux sont sculptés sur les parois extérieures de l'église d'Akhthamar; d'autres étaient peints sur les murs du palais royal[2]. Au XIII[e] siècle ils décorent les écoinçons des arcades aveugles de l'église de Tigran Honents à Ani[3]. Ailleurs, ils sont placés au sommet des portes ou des fenêtres. Cette prédilection se reflète aussi dans la littérature. Les oiseaux sont souvent évoqués dans les chansons populaires et un certain évêque Hovhanes, dans un poème curieux composé de soixante quatrains, chante les louanges des oiseaux de toute espèce[4].

En étudiant le style des représentations animales des manuscrits de la Grande Arménie, nous avons mis en relief la parenté avec l'art des tissus. Nous avons signalé aussi la contrainte imposée par un cadre imaginaire qui rapproche les silhouettes de certaines figures géométriques, tout particulièrement de l'ovale. La peinture cilicienne a un caractère différent. Les attitudes sont parfois dictées par la place donnée aux figures, mais la déformation apparaît surtout dans les motifs qui reproduisent des thèmes fantastiques. Les quadrupèdes aux cous enlacés, dont le haut du corps dessine une ligne courbe répétant celle de la volute, en sont un excellent exemple (pl. XXVII). Ailleurs elle est moins apparente. Un oiseau, posé de profil, étend ses ailes; elles sont dessinées comme si on les voyait de face afin de garnir le champ des écoinçons. La queue des volatiles courant dans le rinceau se confond avec la tige; ainsi la continuité des lignes courbes n'est pas interrompue (pl. XVII).

L'observation directe de la nature s'allie à une stylisation très subtile qui donne un cachet particulier à ces représentations. Quelques exemples nous permettront de saisir les particularités de ce style. Prenons l'oiseau qui, la tête penchée, se mord la gorge, ou la cigogne perchée sur des fleurs (pl. XVII, XIX). La pose est naturelle; mais la ligne précise, qui entoure le corps en traçant des courbes régulières, lui donne une certaine rigidité et atténue le relief. Tout en distinguant le plumage des différentes espèces, notre peintre le simplifie. Chaque plume est séparée de la voisine par un trait, elle perd sa souplesse et la poitrine des oiseaux semble recouverte d'écailles imbriquées. Sur les ailes, deux traits horizontaux indiquent l'attache des pennes. Les barbes des plumes des paons et les ocelles sont dessinées avec une régularité presque géométrique et le paon qui fait la roue semble inscrit dans deux cercles concentriques. Mais la finesse avec laquelle les formes sont transposées diffère beaucoup des procédés employés par les artistes de la Grande Arménie. Dans le manuscrit de Baltimore la schématisation est plus marquée; le copiste Grigor imite Costandin, son style, toutefois, est plus sec.

Cette manière intermédiaire entre le naturalisme et la réduction ornementale caractérise les œuvres ciliciennes des douzième et treizième siècles. Elle se voyait déjà dans les évangiles de Sebaste, du roi Gagik et, dans une moindre mesure, dans celui de Trébizonde[5]. Ce nouveau style, plus souple et plus libre, s'est sans doute développé sous l'influence d'un art naturaliste qui ne pouvait venir que de Byzance. En effet, quelques

1. Tchobanian, *Roseraie d'Arménie*, t. III, p. 26, 36, 126, 169-179 et passim.
2. Th. Ardzrouni, *Histoire des Ardzrouni*, dans *Coll. d'Historiens arméniens publiée par Brosset*, Saint-Pétersbourg, 1874, t. I, p. 238; Strzygowski, *Baukunst*, t. I, p. 291, 292, 294.
3. Strzygowski, *Baukunst*, t. II, p. 535. Voir aussi les animaux fantastiques à l'intérieur: *ibid.*, p. 536.
4. Tchobanian, *Roseraie d'Arménie*, t. III, p. 165-179.
5. Weitzmann, *Armenische Buchmalerei*, p. 19-23, pl. XI-XIV.

œuvres remarquables du dixième siècle, comme le Paris. gr. 64, ou un évangile du monastère de Stavronikita au Mont-Athos, nous font voir des représentations d'animaux où la justesse de l'observation est mise en valeur par un souci profond de la vérité[1]. Aucune contrainte, aucune tendance ornementale ne modifient ces formes. Nous parlerons plus loin des voies par lesquelles cette influence a pénétré en Arménie, il suffit d'avoir rappelé quelques exemples de cet art qui paraît être celui de la capitale byzantine.

Toutefois, si la manière des peintres arméniens s'est assouplie par la connaissance de pareilles œuvres, la variété des motifs n'est pas due à leur influence. L'ancien patrimoine oriental s'est mieux conservé dans notre décor, de nouvelles combinaisons sont venues s'ajouter aux anciennes et ainsi s'est formé un répertoire extrêmement riche qui n'a son pareil dans aucun manuscrit byzantin.

*L'élément géométrique* couvre les bordures d'encadrement, les bandes placées sous les colonnes et celles qui sont dessinées à l'intérieur des rectangles; il garnit les médaillons, les fûts des colonnes et quelques arcs. Nous voyons même une tête de chapitre ornée presque exclusivement d'un dessin géométrique (pl. XXIX).

Étudions d'abord les motifs que nous avons vus précédemment dans les manuscrits de la Grande Arménie. Les chevrons multicolores, « l'arc en ciel » recouvrent les arcs de notre manuscrit (pl. XXI, XXII, XXIII) et ceux des évangiles de Lwów[2] et de Baltimore, mais les perles striées de couleurs diverses se retrouvent seulement dans ce dernier. Le zigzag n'est jamais employé seul; il se marie aux éléments floraux et très souvent les lignes se creusent pour épouser les contours des feuilles. Autour de la tête de chapitre de Matthieu, une petite boule marque les angles, comme un clou qui retiendrait une corde (pl. XXIV); ailleurs, le fond d'or qui apparaît entre les feuilles détermine le zigzag (pl. XX). Il en est de même dans l'évangile de Lwów où les espaces triangulaires sont parfois garnis de caractères coufiques[3]. La forme pure apparaît, cependant, dans le manuscrit de Baltimore; le décor d'une des colonnes avec les petites boules dessinées au centre des triangles reproduit tout à fait celui de l'évangile de Tübingen[4]. Un tracé analogue est fourni par les perles allongées disposées en diagonale, penchées alternativement à gauche et à droite. Les interstices sont remplis par des feuilles (pl. XXII-XXIII). Ce motif est moins répandu, il ne semble pas avoir été usité par les deux autres enlumineurs; on en trouve, cependant, un exemple ancien dans le manuscrit d'Andrinople de l'an 1007, tandis que sur un cadre de l'évangile de la reine Mlqé des feuilles allongées remplacent les perles[5]. Des arcs en accolade, qui s'enlacent, dessinent des losanges et l'effet général rappelle celui des zigzags (pl. XXI).

Le motif en escalier revêt des formes variées. Dans le tracé le plus simple, un galon monte et descend par une succession de petites marches et dessine une ligne en zigzag; les espaces triangulaires, ainsi déterminés, sont garnis de bandes crénelées de couleurs différentes (pl. XVI-XVII). On obtient une variante de ce motif en prolongeant chaque fois la barre horizontale du sommet, ou de la base (pl. XXVIII), ou bien en dédoublant le motif. Une ligne imaginaire divise la bande par le milieu, les triangles se touchent ainsi par le sommet et une petite croix se loge dans le vide cruciforme entre les triangles voisins (pl. XXII-XXIII). Enfin, sur quelques colonnes, le trait au lieu de se briser à angle

1. Ébersolt, *Miniature byzantine*, pl. XLII, XLIII; Weitzmann, *Byz. Buchmulerei*, pl. XXXI, 177-178.
2. N. Akinian, *Das Skevra-Evangeliar*, fig. 5, 6 et 7.
3. *Ibid.*, fig. 3, 4, 12.
4. J. Strzygowski, *Kleinarmenische Miniaturmalerei*, pl. VII.
5. K. Weitzmann, *Armenische Buchmalerei*, pl. X, 33; III, 8.



droit se recourbe en festons (pl. XXI). Ces diverses combinaisons se trouvent dans les évangiles de Baltimore et de Lwów; elles étaient connues aussi des artistes de la Grande Arménie, car on en voit des exemples dans l'évangile de Venise n° 1400 et, plus tard, dans celui de Thargmantchats[1].

Pour décorer les bandes étroites, les enlumineurs Costandin et Grigor ont employé encore une variante de la grecque. Les crossettes quadrangulaires, au lieu de se répéter régulièrement, sont tournées dans des directions contraires. Ainsi trois crossettes forment un groupe serré et sont séparées du suivant par un espace carré dans lequel se loge un nœud tressé. Un nœud s'intercale aussi dans les grecques des manuscrits du dixième siècle; celles-ci suivent, cependant, un tracé différent, elles s'enlacent comme celles de l'évangile de Rabula[2].

Comme on voit, tous ces motifs faisaient partie du répertoire décoratif des enlumineurs arméniens du dixième siècle. Ils se retrouvent d'ailleurs dans les œuvres des pays voisins. Les ornemanistes byzantins les ont connus sans en faire, toutefois, un emploi aussi fréquent[3]. Pour trouver dans un même manuscrit une telle variété et une telle richesse, il faut nous tourner vers l'évangile de Rabula. Sur les fûts des colonnes et sur les arcs, le décorateur syrien s'est plu à multiplier les effets, à présenter chaque fois une formule nouvelle, comme le feront plus tard nos enlumineurs ciliciens.

A côté de ces types, relativement simples, nous trouvons plusieurs combinaisons de la tresse. On se souviendra que celle-ci n'apparaît presque jamais dans les manuscrits de la Grande Arménie. En dehors de quelques entrelacs terminaux des initiales et d'un petit motif dessiné à l'intérieur de la barre verticale de la lettre Þ, nous n'en avons vu aucun exemple. Les enlumineurs des siècles précédents la négligaient aussi. Quelques arcs, et les colonnes de l'évangile n° 2555 de Jérusalem sont décorés d'une simple torsade[4]. Les bras des grandes croix décoratives de l'évangile n° 1924 de Jérusalem et de celui de Mélitène sont formés aussi par une torsade, seules les extrémités empâtées et la base rappellent un peu la complexité des entrelacs[5]. Cependant, à la même époque, les sculpteurs taillaient dans la pierre les formes les plus diverses. Elles ont été étudiées par M. Baltrusaïtis dans son livre sur l'art médiéval en Géorgie et en Arménie et nous lui empruntons ses procédés d'analyse[6].

Le type le plus simple est celui des initiales où deux torsades s'enlacent (pl. XXXII, 62). Elles se distinguent facilement l'une de l'autre par l'emploi d'une couleur différente. Sur les larges bandes dessinées dans les rectangles et le long de colonnes, on a figuré de préférence la tresse, sans jamais suivre, cependant, le tracé régulier.

La section de l'entrelacs des colonnes donne quatre tiges (pl. XVI, XVII), mais les plis étant de nombre pair, les tiges voisines sont liées et la tresse est formée, en réalité, par deux branches[7]. Notre exemple diffère en un point du type habituel: l'une des branches

1. N. Akinian, *Das Skevra-Evangeliar*, fig. 1-8, 11-12. - Weitzmann, *Arm. Buchmalerei*, pl. XIII, 44. - Tchobanian, *Roseraie d'Arménie*, t. III, p. 180.
2. Pl. XVIII, 40. - Akinian, *Das Skevra-Ev.*, fig. 5, 6. - Macler, *Min. Arm.*, pl. III, fig. 6; IV, fig. 7. - Strzygowski, *Ein zweites Etchmiadzin Ev.*, pl. II, III. - Ev. de Rabula, *Htes. Études Millet*, C 1397.
3. M. Alison Frantz, *Byzantine illuminated ornament*, p. 43-49.
4. Photographies Kirsopp Lake, fol. 3 v, 4, 236 v.
5. Macler, *Miniatures arméniennes*, pl. XV.
6. J. Baltrusaïtis, *Études sur l'art médiéval en Géorgie et en Arménie*, Paris, 1929, ch. I. *L'entrelacs en Transcaucasie*.
7. *Ibid.*, p. 3: « la tresse dont la section donne quatre bouts peut être formée soit d'une, soit de deux tiges. Le dernier cas correspond à l'amortissement réalisé sur chacun des seconds plis..., le premier à tous les autres ».

suit une ligne ondulée qui descend le long de l'axe médian au lieu de se développer sur toute la largeur de la bande. La tresse à six brins est composée généralement de trois fils ou d'un seul; celle de la planche XVIII est formée par deux tiges, dont l'une est la réunion de quatre brins et l'autre de deux. De nouveau, le parcours n'est pas tout à fait régulier. Prenons la bande de gauche, en commençant par la première tige à gauche. Elle dessine quatre grandes courbes dont les sommets atteignent alternativement la limite extérieure de la bande; après la dernière courbe, la tige touche le côté opposé à la hauteur du quatrième pli et remonte en traçant des méandres qui correspondent aux précédents. Arrivée au sommet, elle forme une petite boucle et redescend en partant du côté droit. Les cinq courbes de cette troisième branche sont régulières, sauf la dernière qui vient seulement jusqu'au milieu de la bande, elle retourne ensuite à gauche et remonte par deux petites courbes, qui restent à l'intérieur de la bande, suivies de deux grandes et terminée par une petite. Ainsi cette tresse de quatre brins, à tracé irrégulier, comprend un nombre impair de courbes, c'est pourquoi les fils se réunissent en une tige unique. Les brins cinq et six, qui partent de droite, ne suivent pas non plus un parcours régulier, car les courbes n'ont pas toujours la largeur de la bande.

Un autre genre d'entrelacs se voit au folio 7 v (pl. XXI). Il repose sur une ossature pareille à celle d'une tresse à quatre brins, mais les fils sont réunis de telle manière que nous avons deux tiges qui dessinent des S, en sens inverse. Ce modèle, assez simple, donne naissance à la forme complexe de l'entrelacs du cadre intérieur des canons quatre et cinq (pl. XX). Il se compose de deux tiges réunies aux deux extrémités. Suivons le parcours de l'une d'elles. Elle dessine, tout d'abord, un S très aplati, posé de biais. Arrivée à la fin de la lettre S, au lieu d'en dessiner une seconde, la tige se recourbe, formant un triangle dont le sommet est dirigé vers le centre et dont un angle de la base s'enlace à la boucle de l'S. De là, la tige repart pour tracer un second S, à angle aigu avec le précédent; elle redessine un triangle, repart dans la direction primitive et ainsi de suite. Nous avons donc une succession de S en zigzag, dont les extrémités adjacentes sont réunies par un nœud triangulaire. La seconde tige suit le même parcours en sens contraire; les barres des S s'enlacent à celles de la première tige, tandis que les sommets des nœuds triangulaires s'entrelacent le long de l'axe médian. On obtient ainsi un entrelacs noué dont le dessin, au premier abord, paraît assez compliqué.

Les entrelacs noués couvrent aussi les fûts des colonnes. Parfois, la ligne se brise et trace un dessin pareil à celui d'un bâton rompu. Deux de ces branches descendent symétriquement le long de la colonne (pl. XXII–XXIII). Une troisième ligne part du haut et suit le même tracé jusqu'à mi-hauteur de la colonne. Arrivée à ce point, elle se recourbe et, après avoir traversé la colonne dans le sens transversal, elle remonte vers le haut, en dessinant toujours un bâton rompu. Une quatrième ligne, partie du bas, suit un parcours analogue au précédent et l'on obtient ainsi une colonne avec une bande d'entrelacs, nouée au milieu.

Une formule plus simple est celle des tables des canons deux à cinq (pl. XIX, XX). Le fût est couvert par deux tiges dont la forme rappelle celle de la lettre H. Ces lignes s'enlacent à mi-hauteur de la colonne, tandis qu'aux deux extrémités une tigelle, disposée en huit couché, relie les boucles des deux barres.

Les médaillons et les champs plus vastes sont garnis d'entrelacs polygonaux. Au folio 5 v (pl. XXII), nous retrouvons les octogones enlacés, dont il a été question au chapitre précédent. Ce motif est le seul qui s'apparente aux formes simples des manuscrits de la Grande Arménie; partout ailleurs les combinaisons obéissent à d'autres principes. A l'intérieur du médaillon central du folio 7 v (pl. XXI), nous voyons des cercles enlacés;



on dirait, à première vue, que chaque cercle est tangent à un des côtes de l'octogone, enfermé dans l'enlacement de ces lignes courbes. En réalité, une tige unique dessine tout le motif. Toutes les fois qu'elle revient à l'octogone, la ligne, au lieu de clore l'anneau, se redresse pour tracer successivement les autres figures circulaires.

Ailleurs, l'enlacement est plus complexe. L'épure de la forme polygonale de la planche XIX est fournie par un hexagone et des triangles. A l'intérieur de l'hexagone, inscrit dans un cercle, se croisent deux triangles dont les sommets sont tangents au cercle. Deux triangles, plus petits, occupent le vide de forme hexagonale. Prenant comme base ce schéma, notre enlumineur a créé un motif entrelacé, composé de deux tiges, chacune d'une couleur différente. Suivons le tracé de l'une d'elles, en commençant par le sommet d'un grand triangle. Nous descendons le long du côté droit, mais, au lieu de passer à la base, la tige se recourbe et va jusqu'à l'angle voisin de l'hexagone; puis remonte et, après avoir dessiné une nouvelle courbe, elle se dirige vers la gauche en traçant la base d'un des petits triangles. La tige redescend de nouveau, par une courbe correspondant à la première, jusqu'à l'angle suivant de l'hexagone, elle remonte ensuite et forme le côté gauche du grand triangle. Arrivée au sommet, la ligne fléchit vers la droite, se recourbe, puis constitue le côté droit du petit triangle. Après s'être enlacée à la boucle, elle atteint l'angle de l'hexagone qui est à mi-hauteur du motif, se replie et s'étend comme base du grand triangle; elle remonte ensuite jusqu'à l'angle de l'hexagone en face du précédent et retourne pour dessiner le côté gauche du petit triangle, fléchit à gauche vers l'angle de l'hexagone et revient enfin au point de départ, au sommet du triangle. La tige qui part du bas fait un circuit anologue et chaque fois que deux courbes se réjoignent elles s'enlacent.

L'effet général, produit par les ornements des médaillons marginaux des folios 296 et 308, est à peu près pareil; cependant leur épure est différente. Elle se compose de trois rectangles dont l'un est disposé horizontalement, les deux autres en diagonale. Ces figures géométriques ne conservent pas leur unité, les lignes se dédoublent, se recourbent et s'enlacent, en suivant dans chaque motif un tracé différent.

Toute une frise, où l'entrecroisement des lignes engendre de nouvelles figures à des intervalles réguliers, remplit le portique en forme de Π de l'évangile de saint Jean (pl. XXIX). Si nous cherchons à en dégager l'ossature, nous trouvons des losanges inscrits dans des carrés tangents et traversés par des arcs de cercle. Ceux-ci sont obtenus en prenant comme centre un point en dehors du rectangle, dans le prolongement des côtés tangents des carrés, et comme rayon, la largeur du portique. A l'intérieur du carré, à l'entrecroisement des arcs de cercle, un second carré, plus petit, est dessiné. Cette ossature ne ressort qu'à l'analyse. Les losanges ont complètement disparu; la suppression des côtés tangents des carrés a détruit également ces figures. Les lignes du haut et du bas des carrés primitifs sont remplacées par un double méandre dont le croisement, produit au point précis où le losange touchait le carré, est accusé par une boucle. Alternativement des deux côtés, un des méandres se brise au point tangent des carrés et les tiges se séparent, dessinent des arcs de cercle, après s'être enlacées à l'arc voisin. Une fois sur deux, le miniaturiste a interrompu la continuité des lignes du petit carré inscrit et il les a combinées avec les arcs de cercle, de manière à donner naissance à un polygone à huit pointes. Les fleurs ou les palmes, logées dans ces polygones ou ces carrés, ne sont que des motifs de remplissage.

On peut répartir tout ce décor géométrique en trois groupes. Le premier est formé par des motifs simples, usités par les enlumineurs de la Grande Arménie et depuis longtemps dans tout l'Orient chrétien. Diverses combinaisons de la tresse synthétique consti-

tuent le second groupe. Notre miniaturiste n'a jamais répété la même formule, sauf dans des pages qui se font face et où la répétition était nécessaire pour des raisons de symétrie. Le troisième groupe comprend les figures polygonales.

Nous avons rappelé plus haut que la tresse apparaît à titre exceptionnel dans les manuscrits de la Grande Arménie; elle ne figure pas non plus dans les évangiles de Trébizonde et du roi Gagik, ni sur les deux miniatures conservées dans le manuscrit de Sebaste qui, par ailleurs, se rapprochent beaucoup des œuvres ciliciennes. Il serait une erreur de penser, pourtant, qu'une fois introduite en Cilicie par le peintre Costandin, la tresse y a connu une longue fortune. Il est vrai que de nouvelles variantes ont été inventées par le peintre Grigor, dont les enluminures suivent de si près celles de notre manuscrit, mais les copistes du treizième siècle ne l'empruntent guère, du moins n'en avons-nous trouvé aucun exemple dans les œuvre connues. Il en est tout autrement des figures polygonales. A l'exception des octogones enlacés, tous ces dessins sont de véritables entrelacs polygonaux, pareils à ceux qui étaient sculptés sur les monuments arméniens. Notons, en passant, la préférence accordée aux lignes courbes; ceci les distingue des entrelacs musulmans, composés principalement de formes rectilignes, la courbe étant réservée aux arabesques florales. Ces motifs d'entrelacs, souvent d'une grande complexité, se sont implantés en Cilicie. L'évangile de Venise nous en donne le premier exemple, car dans le manuscrit contemporain de Baltimore les schémas, plus archaïques, s'apparentent davantage aux modèles anciens. L'arc d'une des tables de canons est garni de cercles encadrant des figures polygonales simples, composées du croisement de deux ou trois éléments dont chacun garde son individualité. Par contre, dans le manuscrit de Lwów, nous rencontrons des combinaisons diverses. A la tête de chapitre de Jean, l'ornement est presque identique à celui de notre manuscrit[1]. Le même motif se retrouve, presque cinquante ans plus tard, dans un évangéliaire écrit à Hromkla[2]. D'une manière générale, les enlumineurs du treizième siècle adoptent volontiers ces ornements polygonaux, mais les formules semblent moins variées que dans les œuvres du douzième siècle.

*Élément floral.* De nombreux arbres ornent les pages liminaires; souvent des herbes ou des feuilles poussent à leur pied. On reconnaît le palmier, l'olivier, le grenadier; le cep de vigne a l'aspect d'un arbuste; d'autres plantes, comme celles des premières pages, recouvertes de baies rouges, sont plus difficiles à identifier. Le souci décoratif est évident, même lorsque l'aspect général est proche de la réalité. Toutes les branches se séparent du tronc à un même point et elles se nattent avant de s'étendre sur les côtés en groupes symétriques. Auprès des rectangles, les motifs floraux, tout à fait schématisés, rappellent ceux des marges. Des feuilles s'échappent des vases, d'autres s'ajoutent au motif des cornes d'abondance. Ici le miniaturiste n'a aucun souci de la réalité, ni même de la vraisemblance; il a réuni des éléments divers dans un simple but décoratif.

Alors que dans les autres manuscrits la palme était presque le seul type floral, on trouve ici la vigne, l'acanthe, la palmette et diverses fleurs. Les branches de vigne ont des formes plus souples que le cep. Au sommet d'une table des canons, des pampres jaillissent d'un vase placé dans une grande feuille (pl. XIX). Les larges feuilles se recourbent de différents côtés et des oiseaux viennent becqueter les lourdes grappes. Ailleurs la vigne se mêle à d'autres motifs. Des grappes de raisin sont suspendues à des vrilles légères et, pourtant, les feuilles de cet ornement sont des palmes simples (pl. XXIV). Deux larges feuilles de vigne encadrent une grappe de raisin et viennent se nouer au rinceau

1. N. Akinian, *Das Shevra-Evangeliar*, fig. 13.
2. Venise 69, folio 264, tête de chapitre de l'évangile selon saint Jean.



de ce même portique. Le décor de vigne paraît aussi dans les marges; là encore la palme, forme dérivée, prend place à côté de la vraie feuille de vigne (pl. XXXIII, 63). L'acanthe et la palmette sont employées assez fréquemment. La première orne les chapiteaux; les feuilles sont dentelées, mais les déchirures, qui déterminent les lobes, n'ont pas été indiquées. Sous une forme plus schématisée, l'acanthe garnit les cadres des médaillons (pl. XVI-XIX, XXI), des grandes miniatures (pl. XXVI) et le profil extérieur de quelques arcs (pl. XIX-XX, XXII-XXIII). Dans les rinceaux on a dessiné, de préférence, la demi-acanthe. Ici la déchirure, bien marquée, donne un grand lobe à la base et un second à la pointe (pl. XIX, XXI). Parfois, une demi-feuille à bords dentelés, sans déchirures, se mêle à ces motifs. Bien que l'acanthe des chapiteaux rappelle cette forme, nous serions tentée de reconnaître dans ces demi-feuilles la palmette, car parfois elles portent un régime de dattes (pl. XXVII, ornement marginal). Cette identification semble encore plus fondée si on considère les dessins marginaux où ces demi-feuilles sont disposées symétriquement de part et d'autre, ou encadrent une palmette entière (pl. XXXIII, 64). La palmette entre dans la composition d'autres motifs; elle est combinée parfois avec des formes dérivées, impossibles à reconnaître (pl. XXXIII, 68). Enfin, des demi-feuilles, réduites presque à des triangles, ont été employées pour le décor de quelques cadres (pl. XIX-XXI).

La palme se présente sous divers aspects. La feuille trilobée est dessinée de deux manières: elle a un contour légèrement arrondi et le bord supérieur de la feuille se recourbe vers l'intérieur; ailleurs le lobe médian se termine en pointe. Cette forme ne diffère de la palme simple, en réalité, que par les dimensions plus petites du lobe médian, et par la présence de points rouges entre les digitations. Dans la palme simple, la fourche allongée se recourbe et, très souvent, s'enlace autour d'une tige. La palme à cinq lobes est assez rare. Les extrémités de la palme double symétrique se recourbent vers le haut et se terminent en pointe ou par une boule; la séparation des deux lobes est marquée par un point rouge. La courbe est atténuée dans certains exemples, et on aboutit à une forme en trompette qui a perdu le point rouge intercalé. La palme double dissymétrique apparaît surtout dans les rinceaux où elle se confond avec la tige.

Des fleurs à quatre pétales ou à pétales multiples, qui ressemblent à des marguerites, garnissent souvent les cadres. Parfois, elles ont la largeur de la bande; elles sont alignées, séparées seulement par de petits points dont le nombre varie selon l'écartement des fleurs (pl. XVI-XVII). Ailleurs, les marguerites, plus petites, sont doublées de chaque côté par une rangée de demi-fleurs qui s'intercalent dans les vides (pl. XIX-XX). Ces mêmes fleurs sortent des motifs marginaux (pl. XIX) ou bien elles se détachent d'un tronc d'arbre (pl. XXII-XXIII).

A côté des types floraux simples que nous venons de distinguer, il faut faire une place aux formes composites résultant de la réunion de différentes espèces. Tels sont les fleurons dessinés aux angles extérieurs des rectangles et des têtes de chapitres. Les éléments constitutifs sont, le plus souvent, des palmes qui s'emboîtent les unes dans les autres ou se combinent avec la demi-feuille d'acanthe. Au folio 318 v, les grandes feuilles qui s'échappent des cornes d'abondance sont recouvertes de traits blancs qui indiquent les nervures; les digitations sont remplacées par de petits cercles (pl. XXXII, 59). Une fleur en forme d'éventail s'épanouit au sommet d'un motif marginal (pl. XXXIII, 66). Nous avons ici une lointaine descendance des fleurs sculptées sur un chapiteau de Taq i Bustan et qui se retrouvent aussi dans les mosaïques de la mosquée d'Omar[1].

Ces divers éléments floraux combinés forment le plus souvent les rinceaux. Dans

1. Creswell, *Early Muslim architecture*, p. 207; fig. 253-255, 208-209; fig. 256-264.

le type simple, la tige se recourbe régulièrement et une volute, terminée par une feuille trilobée, se loge dans chaque creux (pl. XVI–XVII). Une palme double se confond parfois avec la tige. Riegl a montré, dans l'art romain de la basse-époque et dans l'art byzantin, les stades successifs de l'évolution qui aboutit à la confusion de la feuille et de la tige, propre à l'art musulman [1]. Le premier rinceau de notre manuscrit conserve une forme assez pure, mais l'absence de démarcation nette entre la feuille et la tige fait penser aux œuvres musulmanes.

D'autres rinceaux s'enroulent en spirale. L'œil de la volute est formé par une ou deux palmes simples dont le lobe médian allongé s'enlace à la tige (pl. XXIV). Ces spirales associées à des formes plus simples couvrent les grands espaces (pl. XXVII), elles s'orientent vers des directions différentes mais en partant toujours, comme les autres figures, de l'axe médian. Par contre, lorsque le champ est divisé en panneaux, le rinceau se fragmente, la volute devient un cercle fermé indépendant. Au folio 7 v, ce cercle est formé par des demi-feuilles d'acanthe, s'emboîtant l'une dans l'autre (pl. XXI).

Des cornes d'abondance se mêlent aux feuilles. Le modèle le plus simple est celui où la corne figure le culot d'où sortent des branches qui s'incurvent en sens opposé (pl. XXI). Mais la corne pénètre aussi dans le rinceau; elle interrompt, à un point donné, le parcours de la tige puis donne naissance à plusieurs branches qui s'enroulent en volutes (pl. XXV). Elle s'identifie même tout à fait avec le rinceau, et la courbe est dessinée alternativement par une corne et par une feuille (pl. XIX). Dans ce dernier exemple, le point de départ, au centre, est un masque humain dont le contour découpé se prolonge en petites feuilles. Le rinceau n'a ni tige, ni volute; de chaque corne d'abondance s'échappent deux demi-feuilles: l'une se recourbe et garnit le creux, comme dans les modèles classiques; l'autre rejoint la corne suivante et assure la continuité de la ligne sinueuse. Déjà dans l'art romain, des rinceaux étaient dessinés seulement par une succession de feuilles d'acanthe; ce type, légèrement modifié, se retrouve dans l'art byzantin. Les cornes d'abondance sont, elles aussi, une survivance classique. On sait que dans l'art romain elles avaient peu à peu perdu leur signification symbolique et étaient devenues un motif décoratif. Nous ne connaissons pas d'exemple où la corne pénètre dans le rinceau, mais elle sert assez souvent de point de départ. Ce motif a passé dans l'art byzantin; parmi les mosaïques ornementales de Sainte-Sophie, des cornes d'abondance laissent échapper des feuilles dont certaines se recourbent et se développent entre les deux cornes. A l'arcade de l'abside de Saint-Vital elles se croisent et dessinent une suite continue de cercles. Dans le décor en stuc de cette même église et sur les chapiteaux, des feuilles se mêlent aux courbes dessinées par les cornes [2]. Plus tard, dans les manuscrits illustrés, la corne d'abondance alterne avec des feuilles pour tracer la courbe du rinceau comme dans notre manuscrit [3]. C'est aussi dans l'art romain et hellénistique qu'on trouve le masque comme motif ornemental.

Ainsi donc, tous ces exemples dérivent du décor hellénistique et romain, conservé dans l'art byzantin. La prédominance de l'acanthe, de la palmette et de la feuille de vigne indique, elle aussi, la force de la tradition antique. Mais les formes sont assez altérées, surtout lorsqu'elles se soumettent au principe de l'enlacement. Cet enlacement se produit entre les volutes ou les tiges du rinceau, parfois entre les deux à la fois. Nous voyons ce procédé à l'intérieur des grands ornements marginaux où une tresse accen-

1. A. Riegl, *Stilfragen. Grundlegungen zu einer Geschichte der Ornamentik*, Berlin, 1893, p. 267–8.
2. H. Peirce et R. Tyler, *L'art byzantin*, t. II, fig. 77, 92, 93.
3. Paris, Coislin 20: Ébersolt, *La miniature byzantine*, pl. XXXIX; XLIX, 1.



tue l'axe médian (pl. XXVII). Les combinaisons varient selon la forme de l'espace à couvrir. Dans un ovale pointu, les volutes seules s'entrepénètrent, les tiges, ou les feuilles qui les remplacent, se rejoignent aux deux extrémités (pl. XX). Lorsque le champ a un contour triangulaire, deux tiges se touchent au sommet, les autres s'allongent de côté et se terminent par une feuille (pl. XIX–XX).

Il faut signaler aussi parmi ces ornements végétaux quelques motifs simples qui garnissent les bandeaux d'encadrement. Nous avons déjà vu les marguerites alignées, descendance lointaine des rosettes du décor mésopotamien. La palme trilobée et la petite palme double alternées dérivent de l'ancienne formule du lotus et de la palmette (pl. XVI–XVII). Les files de palmes trilobées, dont la tige forme un cercle ou un cœur où s'inscrit la feuille (pl. XIX), s'apparentent à celles qui décorent un chapiteau de Taq i Bustan [1]. Le même motif, en se dédoublant, peut recouvrir tout un panneau (pl. XVIII). Des rangées de cœurs sont alternativement dirigées vers le haut ou vers le bas; lorsque les pointes de deux bandes sont tournées l'une vers l'autre, les motifs s'emboîtent et les lignes du cadre, en forme de cœur, se confondent; dans le sens contraire, les courbes des bases s'enlacent les unes aux autres.

Le principe de l'entrelacs domine dans l'ornement d'un médaillon (pl. XXIII). Il semble, à première vue, qu'on ait des feuilles trilobées enfermées dans des cercles. En réalité, ces feuilles se séparent à des intervalles réguliers des tiges horizontales symétriquement recourbées. Des galons simples dessinent des courbes analogues dans le sens vertical et le recoupement de toutes ces lignes donne, alternativement, un carré incurvé et un cercle dans lequel se loge la palme.

Les éléments végétaux et leurs combinaisons sont moins variés dans l'évangile de Baltimore; par contre, dans celui de Lwów nous retrouvons tous ceux que nous avons vus et aussi de nouvelles formes. L'enlacement, quoique présent, ne dominait pas encore dans les ornements floraux de l'évangile de Venise, il était subordonné aux rinceaux et nous n'avons trouvé aucun exemple où deux rinceaux se croisent régulièrement sur tout leur parcours. Un changement se produit avec l'évangile de Lwów; la véritable arabesque s'introduit. Sur une bande étroite une tresse lâche est dessinée par trois tiges dont les feuilles, régulièrement espacées, garnissent les vides entre les brins. Une bande plus large est embellie de deux rinceaux dirigés dans des sens contraires; les palmes doubles se confondent avec la tige, les spirales partent alternativement de l'un ou l'autre rinceau [2].

Cette préférence, encore hésitante, donnée aux motifs qui se rattachent à l'arabesque plutôt qu'au rinceau classique, annonce l'art du treizième siècle. De plus en plus les enlumineurs se plairont à dessiner toutes sortes d'ornements dans lesquels la tige et la feuille ne se distingueront plus nettement.

Certains motifs végétaux de nos manuscrits se retrouvent dans les œuvres byzantines contemporaines; mais, étant donné que ces ornements sont tous d'origine ancienne, il n'est pas certain que nous ayons là un emprunt direct. Il faut considérer ces ressemblances plutôt comme les manifestations parallèles de deux domaines artistiques de source commune. Ceci est d'autant plus probable que le décor des manuscrits byzantins est plus pauvre que celui des évangiles arméniens. Tout d'abord, la flore y est moins variée. La vigne, si fréquente chez nous, a presque entièrement disparu de l'enluminure

1. Sarre, *L'art ancien de la Perse*, pl. 92.
2. N. Akinian, *Das Skevra-Evangeliar*, fig. 2, ornement des bandes diagonales; fig. 4, ornement de la bande au sommet du rectangle.

byzantine de cette époque; la palmette et même l'acanthe sont plus rares; les diverses formes de la palme constituent presqu'à elles seules tout le décor végétal. Contrairement à ce qu'on serait en droit de supposer, le rinceau, lui aussi, est d'un usage moins fréquent. Il se fragmente et se transforme le plus souvent en cercles contigus, surtout pour couvrir les panneaux plus larges[1]. Les motifs classiques comme les masques décoratifs ou les cornes d'abondance sont à peu près inconnus.

Par la richesse et le choix de ses éléments constitutifs, l'ornement végétal de notre manuscrit rappelle plutôt l'ancien décor syrien sculpté sur la pierre, sur les œuvres d'ivoire ou conservé dans un manuscrit tel l'évangile de Rabula. Il nous fait penser aussi à des monuments comme la mosquée d'Omar et plus encore Mchatta où se trouvent réunies, comme dans nos manuscrits, des traditions différentes.

*Étude iconographique.* L'étude de l'ornement nous a amenée a considérer en premier lieu les petits sujets dessinés dans la marge avant de passer aux grandes compositions de pleine page, le Baptême et le Crucifiement.

Le manuscrit de Venise est le seul où un sujet évangélique précède chaque livre; ce mode d'illustration n'a sa place ni dans les deux évangéliaires qui lui sont apparentés, ni dans aucun des manuscrits arméniens connus à ce jour. Les miniatures de pleine page sont tantôt groupées au début en un frontispice multiple, selon l'ancien usage arménien, tantôt réparties dans le corps du volume. Il arrive aussi que ces deux procédés soient suivis concurremment. Les manuscrits byzantins nous offrent, par contre, des exemples assez nombreux de miniatures, peintes chacune en regard de la page initiale de l'évangile[2]. Le choix des sujets ne varie presque pas: la Nativité illustre l'évangile de Matthieu; le Baptême celui de Marc; l'Annonciation ou la Nativité du Prodrome celui de Luc et la Descente aux Limbes celui de Jean. Une seule des deux miniatures conservées dans notre manuscrit, le Baptême, rappelle la répartition des artistes grecs. Pour Jean, notre miniaturiste fait ressortir l'idée de la Passion, plutôt que celle de la Résurrection. L'évangile de Nicodème, qui a inspiré le thème de la Descente aux Limbes, ne semble pas avoir été traduit du grec en arménien, ni dans aucune autre langue orientale. Dans le credo arménien, la Descente aux Enfers n'est pas mentionnée. L'absence d'une version arménienne pourrait expliquer, en partie, l'hésitation du miniaturiste à représenter ce thème. Nous devons rappeler, cependant, qu'il n'a pas été en général ignoré des copistes arméniens; il figure dans l'évangile écrit à Mélitène en 1057 et, probablement aussi, dans un manuscrit de l'an 1038[3]. On le retrouve dans le manuscrit n° 141 de Venise, et dans plusieurs œuvres ciliciennes du treizième siècle[4]. Notre manuscrit présente, selon toute probabilité, une variante et, malgré cette légère différence dans le choix, il ne nous semble guère possible de nier le rapport avec les manuscrits grecs.

*Le Baptême* (pl. XXVI). Le Christ est debout, de face, entre les deux rives; il bénit de sa main droite, légèrement levée. L'eau monte autour de lui et arrive jusqu'à ses épaules. A droite, on aperçoit l'allégorie du Jourdain: un homme nu, les hanches ceintes d'une étoffe, qui s'enfuit en serrant contre lui une cruche renversée. La main divine sort du segment de ciel et la colombe du Saint-Esprit descend sur la tête du Christ dans un rayon lumineux. Jean est debout sur les rochers; il porte la mélote, une courte tunique

1. M Alison Frantz, *Byzantine illuminated ornament*, pl. VII–XII.
2. Venise Marc. I 8; Venise Marc. 540; Vatican. Palat. gr. 189; Vatican. Urbin. gr. 2; Paris. gr. 75.
3. Macler, *Miniatures arméniennes*, pl. XIII, fig. 25. – *Handes Amsorya*, Vienne, 1900, p. 357.
4. Évangile écrit pour l'évêque Jean, frère du roi, en 1263 (collection A. Hachette), fol. 4 v; Jérusalem 1956, évangile de l'an 1265, fol. 110.



de poils, retenue par une ceinture autour des hanches. Légèrement penché en avant, la main gauche levée, il pose la droite sur la tête du Christ. A ses pieds on voit l'arbre avec la cognée. Trois anges, groupés à droite, portent sur leurs bras les linges liturgiques; seul le premier est vu en entier. Le titre se détache en lettres rouges sur le fond d'or: Մկրտութիւն, Baptême; les sigles du Christ, Յս. Քս., sont écrits à côté de sa tête.

Le type iconographique diffère des exemples arméniens plus anciens. Au dixième siècle, dans le fragment n° 697 de Vienne, le Prodrome est vêtu du costume antique; le Christ est debout dans le fleuve qui coule librement, comme dans les modèles hellénistiques, mais le geste caractéristique, par lequel Jésus cache sa nudité, vient de Cappadoce[1]. Saint Jean conserve le costume antique dans l'évangile de Mélitène; le Christ est immobile de face et l'eau a été complètement supprimée[2]. Par l'attitude sculpturale du Christ et l'allégorie du Jourdain, notre miniature se rapproche des modèles byzantins où la tradition hellénistique est la mieux conservée. Seul le fleuve campaniforme, resserré entre les deux rives, fait penser à la Cappadoce. La mélote, portée par saint Jean Baptiste, et le nombre des anges apparentent cette image à l'art du XII[e] siècle. Bien qu'en Cappadoce et dans quelques œuvres anciennes se rattachant à l'Anatolie, on trouve déjà la Trinité angélique, elle est d'un usage courant seulement à partir du douzième siècle[3].

Des exemples ciliciens plus tardifs montrent la persistance du type byzantin dans cette région. Au treizième siècle, tout souvenir du type cappadocien a disparu, le fleuve est une large nappe d'eau[4].

*Crucifiement* (pl. XXVIII). La croix prend toute la hauteur de la composition. Le corps de Jésus s'affaisse et dessine une courbe assez marquée; la tête est penchée sur l'épaule, les yeux sont fermés. Dans le ciel on voit le soleil et la lune et deux anges éplorés. A droite de la croix, la Vierge lève la tête vers son fils, la sainte femme qui l'accompagne appuie son visage sur ses mains voilées. A gauche, Jean a la tête inclinée, une main contre sa joue; sa gauche tient un pan de son manteau. Derrière lui, le centurion, le bras levé dans un geste large, porte témoignage. Les inscriptions sont de nouveau écrites à l'encre rouge sur le fond d'or. Au milieu, Խաչելութիւն, Crucifiement; auprès de la Vierge, Մայր Աստուծոյ, Mère de Dieu; auprès de Jean, սուրբ Յովհաննէս, saint Jean. Au-dessus de la croix, on lit: Յիսուս Թագաւոր Հրէից, Jésus roi des Juifs.

Notre composition s'éloigne encore une fois des exemples arméniens plus anciens. Dans le fragment de Vienne, la Vierge et Jean sont seuls auprès de la croix[5]. Au onzième siècle et plus tard encore dans la Grande Arménie, on suivait la formule syrienne conservée en Cappadoce: la Vierge et le porte-lance d'un côté, Jean et le porte-éponge de l'autre[6]. Les artistes ciliciens préfèrent le type byzantin. Du onzième au douzième siècle cette formule s'est simplifiée, rejetant les deux larrons et le partage des vêtements, puis le porte-lance et le porte-éponge pour ne retenir parfois que les trois personnages, le Christ, la Vierge et Jean. Mais «très souvent, peut-être le plus souvent, elle maintient, au moins, une des saintes femmes derrière Marie et le centurion derrière Jean[7]».

1. Macler, *Min. Arm.*, pl. VII, fig. 14. – G. Millet, *Recherches sur l'iconographie de l'évangile aux XIV[e], XV[e] et XVI[e] siècles*, Paris, 1916, p. 172.
2. Macler, *Miniatures arméniennes*, pl. X, fig. 19.
3. Millet, *Iconographie*, p. 178.
4. Jérusalem 1956, évangile de l'an 1265, fol. 21.
5. Macler, *Miniatures arméniennes*, pl. VIII, fig. 15.
6. Millet, *Iconographie*, p. 423–5. – Macler, *Min. arm.* pl. XII, fig. 24, pl. XXXVII, fig. 90. – Id., *Documents d'art*, pl. XLIX, fig. 107.
7. Millet, *Iconographie*, p. 426–7.

La composition de notre manuscrit se trouve reproduite dans deux évangiles syriens qui lui sont postérieurs de quelques années. L'un a été écrit à Mélitène vers 1200, l'autre a été copié en 1222 «au monastère de la mère de Dieu à la sainte montagne d'Édesse[1]». Cette miniature répète exactement la nôtre, mais elle lui est inférieure du point de vue artistique. La disposition surtout est moins heureuse; les figures, trop grandes, ne laissent presque aucun vide. Notre image se rattache aux modèles byzantins, tout en s'écartant des exemples contemporains par un accent plus réaliste. L'expression douloureuse de Jean et, surtout, la figure du Christ portent la marque arménienne. A la date où fut exécutée cette peinture, le fléchissement du corps du Sauveur était indiqué très discrètement par les artistes grecs; c'est seulement vers la fin du treizième siècle que nous voyons, comme ici, un déhanchement prononcé[2]. Par l'attitude qui indique la souffrance, par la maigreur frappante du corps, notre miniaturiste veut montrer l'agonie de la Passion plutôt que le triomphe de Dieu. D'ailleurs, l'affaissement du corps est indiqué d'assez bonne heure en Arménie. Déjà au dixième siècle, dans le fragment de Vienne, les coudes et les genoux dessinent une ligne anguleuse.

Ce type iconographique se conservera dans la plupart des œuvres ciliciennes. Le réalisme va s'accentuant: le corps du Christ dessine une courbe, Jean exprime sa douleur avec moins de réserve et la Vierge, défaillante, est soutenue par les saintes femmes[3].

La composition du Crucifiement montre une étude particulièrement intéressante. Rien n'est laissé au hasard, chaque geste, chaque attitude a sa signification et sa place dans le schéma décoratif. Par la modification du détail le miniaturiste a évité la monotonie d'une symétrie rigoureuse. L'attitude légèrement penchée en avant, ou rejetée en arrière, donne une certaine cadence à la composition, et ce rythme est répété par le corps du Christ. Les édifices aux couleurs claires, sur lesquels se détachent les figures sombres des deux femmes et du centurion, meublent les côtés; la croix, qui s'élève au milieu sur le fond d'or, paraît encore plus haute et impressionnante. La recherche de la composition décorative donne aussi son caractère propre au Baptême, comme à la grande miniature marginale du folio 78 (pl. XXX). Le même souci se fait jour dans la manière de figurer les personnages.

Une ligne foncée souligne fortement les contours. Les draperies sont recouvertes d'abord d'une teinte moyenne, uniforme, sur laquelle on dessine des lignes foncées pour indiquer les plis. Des taches blanches ou de minces hachures montrent les parties éclairées. Il n'y a aucune graduation; lumière et ombre s'opposent brutalement. Sur les étoffes d'une couleur sombre, pourpre ou bleu foncé, seuls les plis sont tracés. La façon dont les vêtements se drapent autour du corps est, dans l'ensemble, assez correcte, mais en examinant de plus près, on voit comment le miniaturiste a modifié le détail afin d'accroître l'effet décoratif. Le froissement de la tunique légère des anges devient un dessin géométrique (pl. XXVI), de même les plis resserrés du manteau d'Eusèbe ou de Carpianos donnent des bandes parallèles d'ombre et de lumière. Cependant, le goût de l'ornementation n'est jamais poussé trop loin et figures et draperies conservent une apparence de réalité.

Une ligne sombre contourne aussi les corps nus. Ici la première couche de peinture est verte, recouverte seulement par un ton clair pour indiquer les parties éclairées. Des lignes foncées dessinent les traits du visage et les muscles du corps. Le fond vert constitue

1. W. H. P. Hatch, *Greek and Syrian miniatures in Jerusalem*, Cambridge (Mass), 1931, pl. LXVI.
2. Millet, *Iconographie*, p. 409.
3. Jérusalem 2563, évangile royal de l'an 1272, voir Tchobanian, *Roseraie d'Arménie*, t. II, p. 252 h. t.



l'ombre sauf dans la scène du Baptême où il se mêle à l'ocre rouge. De nouveau notre miniaturiste recherche un schéma décoratif; on s'en rend compte particulièrement à la manière dont il a dessiné les côtes et les muscles du Christ sur la croix. Mais la ligne a, en même temps, une valeur expressive. Par exemple l'angle aigu dessiné par le poignet de Jean, dans la scène du Crucifiement, est une déformation voulue; c'est intentionnellement aussi qu'en figurant le corps du Crucifié l'artiste s'est servi surtout de lignes brisées.

Ainsi donc si les proportions des figures, très élancées à l'exception des anges supportant l'auréole étoilée, si l'élégance aristocratique font penser aux œuvres byzantines des onzième et douzième siècles, nos miniatures en diffèrent par un accent plus réaliste, par un souci plus prononcé de la décoration. Les visages à l'ovale allongé, au nez légèrement aquilin, aux yeux en forme d'amande reproduisent le type arménien.

Les portraits des évangélistes du manuscrit de Lwów présentent, dans l'ensemble, les mêmes traits caractéristiques. Il y a, peut-être, un peu plus de mouvement dans les attitudes; les draperies, aux plis nombreux, semblent agitées par le vent.

Le style cilicien de la fin du douzième siècle, tel que nous le voyons dans ces deux manuscrits, montre donc une influence byzantine, atténuée par les traits proprement arméniens. Ce caractère est-il propre à la Cilicie? Si nous considérons les œuvres contemporaines, ou légèrement antérieures, nous trouvons deux groupes. L'une est formée pas les manuscrits de la Grande Arménie dont il a été question au chapitre précédent. L'évangile de Thargmantchats, de l'an 1202, peut servir de point de comparaison[1]. Les figures ne manquent pas de vigueur, mais elles sont dépourvues de toute élégance; les draperies schématisées ne suivent pas les lignes du corps qu'elles recouvrent, le goût de l'ornementation domine tout. Rappelons, en passant, que les miniatures de l'évangile de Tübingen, exécutées en Cilicie en 1113, sont dans ce même style. Le second groupe se compose de deux manuscrits du onzième siècle, les évangiles de Trébizonde et du roi Gagik[2]. Ici la parenté avec les miniatures byzantines est si étroite qu'on a peine à reconnaître, parfois, la main des artistes nationaux.

Nos miniatures se placent entre ces deux groupes. Fortement influencés par les œuvres byzantines, les peintres de Cilicie ont, néanmoins, conservé les traits caractéristiques de l'ancien art arménien. Au contact de l'art élégant de Byzance, leur manière s'est assouplie, elle s'est affinée. Trop artistes pour copier servilement, ils ont donné à leurs œuvres une physionomie propre qui les distingue autant des anciennes peintures d'Arménie que de celles de Byzance.

* * *

Nous avons étudié tour à tour le caractère général du décor, ses éléments constitutifs, l'iconographie et le style des représentations et, chaque fois, les mêmes conclusions se sont dégagées de nos analyses. Nous nous trouvons en présence d'un art éclectique d'une grande richesse. Il conserve à la fois l'ancienne tradition mésopotamienne et celle de l'Orient hellénistique; son répertoire s'est enrichi des nouvelles créations des peuples voisins et tous ces éléments sont combinés, fondus en un tout harmonieux, d'une manière très personnelle. C'est là que réside l'originalité de cet art, c'est à celà qu'on perçoit le sens artistique très fin des peintres ciliciens.

1. Tchobanian, *Roseraie d'Arménie*, t. III, p. 80, 225.
2. On peut inclure aussi dans ce groupe stylistique le manuscrit exécuté à Andrinople en 1007: Weitzmann, *Armenische Buchmalerei*, pl. IX-X.

Cet art, dont le manuscrit de Venise est un des meilleurs représentants, s'est-il développé en Cilicie?

Comme nous avons eu l'occasion de le dire plus d'une fois, un des premiers manuscrits exécutés dans la nouvelle principauté, l'évangile de Tübingen, conserve, dans toute sa pureté, le caractère des œuvres de la Grande Arménie; rien ne le distingue des manuscrits écrits dans la région d'Ani. Faut-il penser que sous l'influence d'un courant artistique, venu de Byzance, le vieux style arménien s'est transformé petit à petit pour donner des œuvres comme celles que nous venons d'examiner?

Bien qu'il soit très difficile d'en suivre les étapes successifs, nous croyons pouvoir affirmer que cette évolution lente ne s'est pas produite entièrement en Cilicie.

Pendant la première moitié du onzième siècle, la partie occidentale de l'Arménie est retombée entre les mains des Byzantins. Cette offensive militaire est accompagnée d'une pénétration d'un autre ordre; l'art byzantin gagne du terrain et son influence se fait sentir sur tout le haut plateau de l'Asie Mineure. En Cappadoce, par exemple, les vieilles formules syriennes sont peu à peu remplacées par des types byzantins. Le même phénomène se produit dans une certaine mesure en Arménie, et les deux manuscrits de Trébizonde et du roi Gagik en sont la preuve éclatante. Au chapitre précédent nous nous sommes occupés surtout du décor de la page initiale de Matthieu et des ornements marginaux de l'évangile de Trébizonde, seuls souvenirs de la tradition orientale, alors que toute l'ornementation et les belles miniatures de pleine page s'apparentent aux exemples byzantins. Malheureusement, on ne connaît ni la date, ni la provenance de cette œuvre remarquable.

Nous sommes un peu mieux renseignés pour la suivante. Le roi Gagik, qui l'a fait écrire, était roi de Kars de 1029 à 1064. A cette date, il dut se réfugier en territoire byzantin et il vécut à Dzmndav jusqu'en 1080. Le copiste lui donne le titre de *շահնշահ*, «roi des rois», et cette appellation a fait penser que le manuscrit avait été écrit pendant la période où il régnait encore. Cependant, même en quittant Kars, Gagik conserva sans doute son titre et il n'est pas impossible que la copie ait été faite à Dzmndav. Si nous connaissions mieux l'histoire de ce roi, nous serions à même de préciser la date du manuscrit, car sa fille Mariam, assise entre lui et sa femme, est figurée sous les traits d'une toute jeune fille[1]. L'évangéliaire de Kars ressemble beaucoup, par certains points, à celui de Trébizonde. Les têtes de chapitres et les tables des canons sont ornées de la même manière[2]. Les palmes, inscrites dans des cercles ou des cœurs, s'épanouissent en forme d'éventail pour recouvrir tout le champ, ainsi qu'elles le font dans plusieurs manuscrits byzantins. Des plantes conventionnelles sortent des grandes feuilles d'acanthe qui reposent sur le prolongement des bandes horizontales des tables des canons. Une comparaison plus serrée montrerait des divergences sur des points de détail; signalons les oiseaux adossés, à la place des chapiteaux, et ce qui est plus important, l'absence de l'or pour garnir les fonds. Nous avons parlé plus haut de la multitude d'oiseaux dessinés à côté du texte. Des bandeaux ornés, pareils à de petits tapis, sont placés auprès du premier verset de chaque leçon. Ces ornements diffèrent, par leur forme, des motifs marginaux habituels. Le décor a un caractère plus oriental que celui des canons; les palmes, dessinées dans ces rectangles, s'enlacent en forme d'arabesques; des oiseaux affrontés sont inscrits dans des cercles; des aigles aux ailes déployées, se touchant seulement par la tête, sont disposés en croix; enfin, des caractères coufiques recouvrent parfois tout le bandeau[3].

1. Tchobanian, *Roseraie d'Arménie*, t. III, p. 269.
2. *Ibid.*, p. XX, 28, 31, 68, 104, 107, 118.
3. *Ibid.*, p. 220; p. 7, 157.



Les miniatures, introduites dans le texte, trahissent l'œuvre de plusieurs peintres. La parenté avec les œuvres grecques n'est jamais aussi étroite que dans l'évangile de Trébizonde; dans quelques scènes, comme les saintes femmes au tombeau, nous retrouvons une tendance à la réduction ornementale qui les rapproche des peintures ciliciennes[1].

Le mélange des éléments byzantins et arméniens se présente de façon tout à fait différente dans ces deux œuvres. Nous avons vu dans l'évangile de Trébizonde une page et des ornements marginaux qui suivaient la pure tradition de la Grande Arménie; le peintre qui les a exécutés ne se laisse pas toucher par le courant venu de Byzance. Ses confrères, par contre, imitent admirablement les modèles byzantins et leur nationalité perce à peine dans quelques traits de détail. Dans l'évangile du roi Gagik, les deux traditions, au lieu de s'opposer, se pénètrent; les modèles byzantins sont interprétés à la manière arménienne. Dans ces peintures, d'une date certainement plus tardive que l'évangile de Trébizonde, l'élément national reprend petit à petit le dessus, et nous avons vu, au chapitre précédent, que les miniaturistes des XII^e et XIII^e siècles travaillant dans la région d'Ani, ou dans d'autres provinces de la Grande Arménie, ne conservent plus le souvenir des œuvres byzantines.

Cette influence s'est exercée aussi ailleurs. Nous la retrouvons, dans une moindre mesure, dans l'évangile de Sebaste, de l'an 1066, dont il a été souvent question. Les mémoriaux nous fournissent des renseignements précieux sur l'histoire de ce manuscrit. Le copiste, le prêtre Grigor, était né au village d'Argori, au pied du mont Massis. En 1021, au moment de l'éxode, il suit le roi Seneqerim, en compagnie de son père le prêtre Anania et de son frère Georg. Anania laisse ses fils à Sebaste et se rend à Byzance où il meurt en 1026. Grigor suit l'enseignement de Ter Philippos et de ses fils Stephanos et Sahak, il apprend l'art de la calligraphie et de l'enluminure. «Je suppliai mon maître Sahak, dit-il, de m'apporter de la ville royale (c'est à dire de Byzance) une boîte pour le manuscrit et j'ai écrit ce saint évangile de ma propre main... en souvenir de moi-même... et pour qu'il fût donné après ma mort à mon neveu Hohannes[2]».

Environ cent ans après la copie, entre les années 1166 et 1175, ce manuscrit est apporté en Cilicie et il devient la propriété du catholicos Nerses le Gracieux. Celui-ci l'offre à son neveu Grigor Apirat qui le fait réparer par les soins de Stephanos Hakobtsi et l'orne de belles soieries, de pierres précieuses et de perles. En 1194, il en fait don «au grand sevastos Pakuran, fils de Smbat, fils de Hethum, seigneur de Lambron et de Paperon».

Nous voyons par ces mémoriaux que les Arméniens de Sebaste étaient en rapports directs avec Byzance. Le père de notre copiste s'y rend tout de suite après l'émigration et y demeure jusqu'à sa mort. Sahak devait s'y rendre aussi assez souvent puisque son élève Grigor le prie d'en rapporter une boîte; il faut peut-être entendre par là, la reliure. Ces rapports facilitaient les échanges artistiques, et il ne faut pas oublier d'autre part que Dzmndav est très proche de Césarée de Cappadoce, où de tout temps on avait copié des manuscrits fort intéressants. Il est évident que dans ce domaine, enclavé dans les territoires de l'empire, l'influence byzantine était très vivace, mais il importe de remarquer aussi que les anciennes traditions nationales ne sont pas, pour cela, oubliées.

Plusieurs courants pénètrent en Cilicie. Des manuscrits comme celui de Sebaste ont dû jouer un rôle important, mais il faut chercher plus encore dans des œuvres comme les évangiles de Trébizonde, et surtout du roi Gagik, la source première du style qui se développe en Cilicie.

1. Tchobanian, *Roseraie d'Arménie*, t. III, p. X.
2. G. Hovsephian, *Souvenirs des ancêtres* (en arm.) dans *Ararat*, 1910, p. 82.

Nous voyons donc dès le XI[e] siècle ce mélange subtil des formes byzantines et orientales qui caractérise les œuvres ciliciennes. Des manuscrits comme celui de Sebaste faisaient connaître l'œuvre des artistes refugiés en Asie Mineure, en contact plus étroit avec les Byzantins. Mais, ces royaumes eurent une vie très courte et il est évident qu'après la mort des rois, le départ des seigneurs qui accompagnaient Ruben, toute activité dût y cesser. Les importations de la Grande Arménie doivent nous retenir davantage. Nous distinguerons deux courants: l'un, plus proprement arménien, donne des œuvres comme l'évangile copié à Drazark, en 1113; un autre, fortement influencé par Byzance, et dont les meilleurs représentants sont les évangiles de Trébizonde et du roi Gagik, est celui d'où sortira le style cilicien. Il faut aussi tenir compte d'une influence byzantine qui serait venue directement. Nous avons vu que des soieries et d'autres œuvres exécutées à Byzance se trouvaient en Cilicie, et il ne faudra pas oublier non plus que la maison de Lambron était restée très attachée à l'empire et entretenait des rapports avec la capitale. Ainsi est née de la fusion d'éléments divers cette peinture cilicienne, dont nous voyons les débuts brillants avec les évangiles de Venise, Lwów et Baltimore. Le siècle suivant connaîtra la grande floraison de cet art; des peintres comme Thoros Roslin, Avetis, Costandin et Hohan, frère du roi Léon, nous ont laissé des œuvres remarquables, qui mériteraient d'être mieux connues, et qui ajoutent une très belle page à l'enluminure du Moyen Age.

---

## CHAPITRE III

# MANUSCRITS DE PROVENANCE INDÉTERMINÉE

Les chapitres précédents nous ont montré les différences caractéristiques qui existent entre l'enluminure de la Grande Arménie et celle de Cilicie. Soumise à des influences variées, se développant aussi dans d'autres circonstances, la peinture de chaque région a reçu une empreinte nouvelle. La physionomie des œuvres d'art change aussi lorsque nous nous éloignons des centres proprement arméniens et examinons la production des artistes des colonies établies en pays étrangers. Dans un évangile écrit à Rome en 1254, par un copiste arménien appelé Hohanes, les ornements marginaux rappellent ceux des manuscrits ciliciens de cette époque mais les tables des canons révèlent une forte influence occidentale[1]. En Arménie même, dans les provinces occidentales qui se trouvaient plus directement sous le contrôle des Seldjoukides, l'ornement des manuscrits, comme la Bible d'Erzenka, a un caractère musulman[2].

C'est à des régions limitrophes des états arméniens qu'appartiennent probablement les deux manuscrits que nous nous proposons d'étudier dans ce chapitre. Le premier est un évangéliaire dont nous ne connaissons ni la date ni la provenance; le second est un livre d'ordination copié en 1256 au monastère de Zarnuk, monastère que nous ne sommes par parvenue à identifier. Nous les réunissons dans un même chapitre non parce qu'ils présentent des affinités, mais parce que ni l'un ni l'autre ne peut être inclus dans les groupes homogènes formés par les manuscrits de Grande Arménie ou de Cilicie.

Manuscrit n° 888 (159). Tétraévangile composé de 249 feuillets de parchemin mesurant 13,5 × 19,2 cm.[3] Il y a une lacune importante entre les folios 245 et 246 (Jean XII, 31 – XIX, 13); le dernier feuillet (Jean XXI, 22-25) manque également. Plusieurs feuillets enluminés ont été égarés: la lettre d'Eusèbe à Carpianos; les tables des canons à l'exception de la table 7-8; les portraits des évangélistes Matthieu, Marc et Luc. L'ordre des folios est correct, seule la table des canons a été déplacée et intercalée à la suite du folio 211.

Le texte est écrit en petit erkathagir anguleux sur deux colonnes de 23 lignes. La grande initiale de chacun des quatre évangiles occupe une moitié de la page et le texte est écrit seulement sur une colonne. Il en est de même au folio 248, pour la leçon de Jean qui commence au chapitre XIX, 38. Les initiales des autres leçons sont fleuronnées et de petits ornements sont dessinés dans la marge. Quatre leçons sont précédées d'une tête de chapitre qui ne dépasse pas la largeur de la colonne, elles se trouvent aux passages suivants: fol. 83v, avant Matthieu XXVIII, dessin en forme de Π, le titre, *իւղաբերիցն*, des myrrophores, est écrit dans le vide du Π; fol. 133, avant Marc XV, 42, portique en forme de Π dessiné au bas de la première colonne, la leçon, avec une initiale fleuronnée et un ornement marginal, commence au haut de la seconde colonne, il n'y a pas de titre; fol.

1. Venise, Bibl. des PP. Mekhitharistes n° 1347 (90).
2. Jérusalem n° 1925, daté de l'an 1269.
3. Sarghissian, *Grand Catalogue*, p. 675-680.

207v, avant Luc XXIII, 50, rectangle orné, le titre, *Իւղաբերից*, des myrrophores, est écrit dans le quatrefeuille réservé à l'intérieur du rectangle; fol. 211, avant Luc XXIV, rectangle orné, le titre, *Համբարձման*, à la Résurrection, est écrit dans le quatrefeuille réservé (pl. XXXVII, 76).

Le manuscrit nous est parvenu en assez mauvais état, plusieurs feuillets sont noircis et les miniatures abimées; les derniers folios ont particulièrement souffert de l'humidité. Les marges ont été impitoyablement rognées et tous les ornements marginaux se trouvent mutilés.

Le manuscrit se compose de la manière suivante:

fol. 1 à 6 – Index des leçons
fol. 7 à 85v – Évangile selon saint Matthieu
fol. 86 à 136v – Évangile selon saint Marc
fol. 137 à 211v – Évangile selon saint Luc
fol. 212v – Canons 6 et 7
fol. 213v – Portrait de saint Jean et de Prochoros
fol. 214 à 249 – Évangile selon saint Jean

Huit miniatures sont intercalées dans l'évangile de Luc. Leur hauteur varie de 3,9 à 6,1 cm.; la largeur est toujours égale à celle de la colonne de texte. Les sujets représentés sont les suivants[1]:

fol. 143 – Jésus parmi les docteurs (II 48)
fol. 147 – Guérison du démoniaque (IV 35)
fol. 147v – Guérison de la belle-mère de Pierre (IV 40)
fol. 148 – La pêche miraculeuse (V 4)
fol. 149 – Guérison du lépreux (V 13)
fol. 150 – Repas chez Simon et la pécheresse (VII 39)
fol. 167v – Jésus et Jean (IX 49)
fol. 203v – Jésus au jardin de Gethsémané (XXII 42)

Le mêmorial principal est perdu. À la fin de l'évangile de Luc une courte inscription, de la même écriture que le texte, donne le nom du copiste, le «scribe malhabile, le pécheur Karapet d'Urha (Édesse)». En 1790 un certain Astwadzatur a ajouté quelques lignes en notragir à la fin de l'évangile de Matthieu, attestant qu'à cette date le manuscrit appartenait à Ter Petros. Une phrase obscure est écrite le long de la marge: «En l'an du Christ 490, que j'ai trouvé, et lui m'a donné dix feuilles avec l'histoire[2]». Il n'est guère possible de faire état de cette inscription pour déterminer la date du manuscrit, car même si l'on suppose qu'il s'agit de l'ère arménienne, l'année 1041 qu'on obtiendrait serait encore trop reculée. Le petit erkathagir anguleux commence bien à être employé à cette date, mais il se répand surtout au siècle suivant. Cependant ce qui rend le XI[e] siècle improbable n'est pas tant la paléographie que le caractère du décor et le style des miniatures.

*Table des canons* (pl. XXXIV, 69). L'unique page qui subsiste nous présente un décor élégant. Un rectangle étroit repose sur trois colonnes. Un rinceau qui s'amincit en s'élevant et une touffe d'herbes d'un dessin libre encadrent les colonnes; des feuilles stylisées sont dessinées auprès du rectangle. Le schéma décoratif lui-même diffère de ce que nous avons vu précédemment. L'arc inscrit a complètement disparu, deux médaillons renfermant le titre s'insèrent dans le rectangle et laissent relativement peu de place aux ornements. Cette disposition est un souvenir lointain et une modification des petits arcs outrepassés

1. Nous indiquons le verset de l'évangile qui précède chacune de ces miniatures.
2. Voir Appendice V.



qui, dans l'évangile de Rabula, s'ouvrent dans le grand arc et sous lesquels on a inscrit le numéro des tables des canons. Ce procédé a été employé par l'enlumineur de l'évangile de Mlqé[1]; dans le Jérusalem 2555 les petits arcs sont séparés des colonnes de chiffres par l'architrave[2]; au XI[e] siècle, et plus tard, ils s'inscrivent dans le rectangle. Nous nous acheminons vers la solution adoptée dans notre évangéliaire[3]. Les manuscrits byzantins nous offrent des exemples analogues[4], mais on ne voit pas l'arceau transformé en médaillon. Cette forme est peu employée aussi par les miniaturistes arméniens, on en trouve cependant quelques exemples dans la Bible d'Erznka et l'évangile n° 141 (102) de Venise, dont nous avons déjà parlé. Les pages liminaires de cet évangéliaire ressemblent encore à la page décorée du manuscrit que nous étudions, par le rinceau dessiné à côté des colonnes et par la forme d'un arbre du folio 1, dont le feuillage léger s'apparente aux touffes d'herbes que nous avons vues. Dans l'évangile n° 1796 de Jérusalem, encore inédit, les titres des canons sont écrits dans des quatre-feuilles disposés comme nos médaillons et des rinceaux pareils au nôtre s'élèvent à côté des colonnes[5].

*Têtes de chapitres.* Celles des quatre évangiles sont des rectangles ornés de rinceaux qui se détachent sur un fond d'or. Les titres des évangiles de Matthieu (pl. XXXIV, 70) et de Luc (pl. XXXV, 72) sont inscrits dans un quatre-feuille réservé au centre. Cette forme, qui s'apparente au procédé employé pour les titres des tables des canons, peu connue en Arménie, est très répandue à Byzance. On trouve bien en Grande Arménie le rectangle garni de médaillons, mais ceux-ci ont une fonction purement décorative et le titre de l'évangile est écrit au-dessous du rectangle. Pour trouver le type de notre manuscrit il faut nous tourner encore vers les évangiles de Jérusalem n° 1796 et Venise n° 141.

A l'intérieur de la tête de chapitre de Marc, un lion ailé, peint en rouge, dressé sur ses pattes de derrière, se détache sur un fond bleu (pl. XXXV, 71). Le titre est écrit au-dessous du rectangle. L'en-tête de l'évangile de Jean renferme le portrait en buste du Christ Emmanuel (pl. XXXVI, 74). Le titre, écrit au-dessus de la deuxième colonne, est entouré de rinceaux dessinés à l'encre rouge. Comme les quatre-feuilles réservés pour le titre, les médaillons renfermant une représentation figurée sont un procédé décoratif byzantin. On y trouve souvent le portrait de l'auteur, évangéliste ou Père de l'Église, celui du Christ, ou bien une scène se rapportant au texte qui suit[6]. Parfois presque toute l'illustration est renfermée dans les têtes de chapitres. Tel est le cas d'un recueil des Homélies de Grégoire de Nazianze, le Paris. gr. 550[7]. Quelques miniaturistes arméniens ont suivi l'exemple byzantin. Dans le livre d'ordination que nous étudions plus loin, le portrait du Christ Emmanuel décore une des têtes de chapitres (pl. XLIII). Plusieurs médaillons garnissent l'en-tête du livre de la Genèse dans la Bible d'Erznka; on y voit le Christ Pantocrator, deux séraphins et deux archanges[8]. Enfin au XIV[e] siècle des médaillons avec le portrait de l'auteur se trouvent à l'intérieur des têtes de chapitres dans la Bible de Sargis Pidzak

1 Weitzmann, *Armenische Buchmalerei*, pl. I, 3; II, 4.
2. Strzygowski, *Zweites Etschmiadzin-Ev.*, pl. I.
3. Venise, Bibl. des PP. Mekhitharistes, n° 961, fol. 3. – Évangile de Haghbat et feuillets du XIII[e] siècle introduits dans l'évangile de Medzchen, Mgr. Hovsephian, *Chef d'oeuvre de Haghbat*, dans *Sion*, 1933, p. 149, 317.
4. P. Buberl, *Miniaturenhandschriften*, fig. 11, 19-21, 74; Ébersolt, *Miniature byzantine*, pl. XXXIX-XLIII.
5. Ces photographies nous ont été communiquées par MM. Kirsopp Lake et Robert Blake.
6. Omont, *Évangiles avec peintures byzantines*, pl. 1, 57, 92, 142; Id., *Miniatures des plus anciens manuscrits*, pl. XCVII, CXVI, CXVII, 1. Buberl, *Miniaturenhandschriften*, fig. 58, 60, 62, 63.
7. Omont, *Miniatures des plus anciens manuscrits*, pl. CVI-CXV.
8. Tchobanian, *Roseraie d'Arménie*, t. III, p. 31 h. t.

(pl. XCIV-XCVI). Ces quelques exemples montrent que le procédé n'était pas tout à fait ignoré en Arménie; ils montrent aussi qu'il se répand à partir du XIII<sup>e</sup> siècle.

Si nous passons du type décoratif au sujet choisi nous trouvons certaines divergences avec les modèles byzantins. Cette divergence vaut surtout pour le symbole de l'évangéliste Marc. Nous ne connaissons aucun exemple grec où le symbole occupe cette place. Parmi les manuscrits arméniens nous pouvons signaler deux exemples du XIII<sup>e</sup> siècle. Le premier est l'évangile n° 760 de la Bibliothèque Pierpont Morgan de New York; à l'intérieur du portique en forme de Π de l'évangile de Jean, l'artiste a dessiné les symboles des quatre évangélistes[1]. Le second est un Nouveau Testament du British Museum, Or. 2283, écrit en 1295 au monastère de Thegheniq. Cet exemple est plus proche du nôtre; un lion inscrit dans un médaillon est introduit dans la tête de chapitre de Marc[2]. Dans l'évangile n° 546 de Venise on voit un lion et un aigle au-dessus des têtes de chapitres de Marc et de Jean mais ce procédé est différent, il rappelle celui d'un manuscrit byzantin de la Bibliothèque Nationale d'Athènes, le n° 57, où le symbole, enfermé dans un cercle, se pose chaque fois au-dessus de l'en-tête[3]. Malgré la différence, nous avons tenu à signaler ces exemples parce qu'ils nous montrent peut-être le type primitif qui, modifié par certains artistes arméniens, a abouti au symbole dessiné dans la tête de chapitre.

Le portrait du Christ apparaît dans des en-têtes de manuscrits byzantins. Les rectangles dessinés au début de chaque évangile, dans le Paris. 74, renferment, outre le portrait de l'évangéliste, divers personnages inscrits dans des médaillons. Au-dessus de l'évangile de Matthieu on voit l'Ancien des Jours, au-dessus de Marc le Christ Pantocrator, au-dessus de Luc le Christ Emmanuel et enfin au-dessus de Jean les trois types réunis[4]. Dans un tétraévangile du XIII<sup>e</sup> siècle, le Petr. gr. 105, les portraits du Christ Pantocrator et du Christ Emmanuel alternent dans les têtes de chapitres. Le Paris. gr. 61, qui ressemble beaucoup au Petr. 105, a seulement le portrait du Christ Emmanuel au-dessus de Matthieu. Enfin deux têtes de chapitres d'un évangile liturgique d'Athènes renferment le buste du Christ Pantocrator[5].

*Ornements marginaux.* Autant qu'on puisse en juger par ce qui subsiste après la mutilation des marges, les motifs marginaux étaient très simples. A la page initiale de chaque évangile des rinceaux forment la base d'où monte une longue barre surmontée d'une croix; des anneaux et des boucles en forme de huit entourent cette hampe (pl. XXXIV, 70; XXXV, 72). Ce schéma est très proche de celui des manuscrits de la Grande Arménie; par contre l'ornement marginal de Marc fait penser aux manuscrits ciliciens. La barre a été remplacée par une succession de feuilles qui se rejoignent et dessinent un cœur, ou qui se recourbent vers l'extérieur; la croix est posée au sommet de ces feuilles (pl. XXXV, 71). Les ornements marginaux du Jérusalem n° 1796 et du Venise n° 141 sont pareils à ceux de notre manuscrit; nous y trouvons le type de la Grande Arménie et celui de Cilicie avec une préférence marquée pour le premier.

Les motifs qui accompagnent les leçons sont, le plus souvent, des médaillons en forme de cercle, de losange, de cœur ou de quadrilobe, agrémentés seulement de feuilles prolongées en pointe. Parfois le cercle est une bande assez large ornée d'acanthes stylisées. A côté de ces formes simples qui rappellent les ornements des manuscrits de la Grande

1. Macler, *Quelques feuillets épars d'un tétraévangile arménien*, dans *Rev. des Ét. Arm.*, 1926, fig. 6.
2. Conybeare, *Catalogue of the Armenian manuscripts of the British Museum*, n° 10, p. 15.
3. Buberl, *Miniaturenhandschriften*, fig. 22, 27, 28.
4. Omont, *Évangiles avec peintures byzantines*, pl. 1, 57, 92, 142.
5. Buberl, *Miniaturenhandschriften*, fig. 58, 62.



Arménie, tout particulièrement du Venise n° 325, on en voit d'autres familières aux artistes ciliciens. Des rinceaux s'échappent du médaillon renfermant le chiffre ou le titre de la leçon, des cornes d'abondance se mêlent quelquefois aux demi-acanthes. Ailleurs les feuilles ou les tigelles qui se séparent de la tige principale forment des ovales très allongés ou des cœurs, à l'intérieur desquels se logent des palmes trilobées (pl. XXXVII, 77). On trouve aussi des feuilles en forme d'éventail, pareilles à celles de l'évangile de Venise n° 1635. Dans l'ensemble ces motifs ne présentent ni la richesse des formes ni la variété des combinaisons que nous avons vues dans les manuscrits ciliciens. Un trait assez rare mérite d'être signalé: aucun élément se rapportant au texte ne se mêle aux ornements marginaux, ceux-ci gardent toujours leur caractère de pur décor.

Les ornements marginaux de l'évangile de Venise n° 141 sont très proches de ceux que nous venons d'examiner. Ils sont aussi simples; ils imitent tantôt les médaillons des manuscrits de la Grande Arménie, tantôt les formes plus souples de la Cilicie. Une seule fois le décor cède la place à une illustration du texte: au folio 242, à côté des paroles «je suis le vrai cep», l'artiste a dessiné un cep de vigne.

*Initiales.* Celles des quatre évangiles sont formées de bandes ornées d'entrelacs et de fleurons, interrompus parfois par des médaillons renfermant une tête ou une forme animale (pl. XXXIV-XXXVI). Le long de la barre verticale des lettres Գ et Ք on a dessiné des rinceaux à l'encre rouge; ceux du Գ sont presqu'entièrement effacés mais on voit assez bien les rinceaux de l'initiale de Luc. Des rinceaux pareils à ceux-ci s'introduisent dans la boucle de la lettre Ի et entre les deux barres de la lettre Ս.

La lettre formée par une bande d'entrelacs, très employée en Grande Arménie, se trouve aussi en Cilicie concurremment avec la lettre composée du symbole de l'évangéliste. Nous avons déjà signalé des exemples du XII<sup>e</sup> siècle, tels les évangiles de Tübingen et de Baltimore. On en trouve aussi au siècle suivant, comme dans l'évangile de Venise n° 69 écrit en 1244 à Hromkla, où un rinceau comble le vide entre les barres de la lettre Ս; le style est différent mais la pensée est celle de notre manuscrit. Les formes les plus proches de nos initiales sont dans le Jérusalem 1796; non seulement les lettres elles-mêmes sont pareilles mais le long des barres verticales, à l'intérieur des boucles, nous retrouvons les rinceaux ressemblant à des spirales. Un autre trait commun entre ces initiales et les nôtres est la présence du symbole de l'évangéliste; mais alors que dans le Venise 888 le symbole est dessiné seulement à côté de l'initiale de Luc, dans le Jérusalem 1796 la première lettre de chaque évangile est accompagnée du symbole de l'évangéliste. Dans l'évangile de Venise n° 141 également, le symbole est placé à côté de l'initiale; la forme des lettres rappelle aussi celles du Venise 888 mais les rinceaux manquent. Le système que nous trouvons d'une manière régulière dans ces deux manuscrits, et seulement au début de Jean dans le Venise n° 888, est, on se le rappelle, propre à la Grande Arménie. Nous l'avons étudié dans le Venise n° 325 et nous avons signalé à cette occasion les autres exemples.

Les initiales des leçons sont des lettres fleuronnées d'un schéma simple. Seule la lettre Յ du folio 248 échappe à la règle (pl. XXXVII, 75). Elle est formée de deux paons dont les cous se rejoignent et passent par un masque de lion; les têtes ont été transformées en un motif floral. La conception générale de cette lettre nous est connue par les exemples que nous avons trouvés dans le Venise n° 1635 (pl. XXXII, 61), mais alors que dans ce manuscrit l'initiale était purement zoomorphique, des motifs végétaux s'y ajoutent ici et alourdissent le dessin. De plus, des entrelacs se relient aux deux extrémités de la lettre, à la barre médiane, et contribuent à donner à l'ensemble un aspect proche de celui des lettres formées de bandes ornées d'entrelacs. Il faut noter la disproportion entre les parties composantes. Les corps des paons qui forment l'ossature de la lettre sont très minces,

tandis que les feuilles qui devaient être un simple motif de remplissage sont très grandes et attirent l'attention plus que la lettre elle-même.

Le caractère général du décor apparente notre manuscrit tantôt aux œuvres de la Grande Arménie tantôt à celles de Cilicie. On remarquera que parmi ces dernières ce sont surtout les manuscrits du XIII[e] siècle qui renferment le plus d'éléments communs avec le nôtre. Nous avons trouvé aussi plusieurs points de contact avec les œuvres byzantines. Parmi le manuscrits arméniens ce sont les évangiles de Jérusalem n° 1796 et de Venise n° 141 qui ressemblent le plus au nôtre, malheureusement on ne connaît ni leur date ni leur provenance exacte.

Les traits que nous avons notés dans le caractère général se retrouvent aussi dans les éléments constitutifs du décor.

*L'élément animal* tient très peu de place. Les oiseaux dessinés au-dessus des rectangles sont assez petits; bien qu'il n'en subsiste qu'une partie on peut voir qu'ils n'avaient ni la vigueur expressive des oiseaux des manuscrits de la Grande Arménie, comme le Venise n° 196 ou 151, ni l'élégance des manuscrits ciliciens. Les deux symboles, surtout le lion, ont plus de vigueur. L'attitude, corps dressé, tête tournée en arrière, se retrouve dans l'évangile de Venise n° 141 et dans le manuscrit du British Museum, Or. 2283, dont nous avons parlé plus haut.

*L'élément géométrique* occupe lui aussi une place peu importante. Ceci est peut-être dû en partie à ce que les tables des canons ont disparu, cependant si l'on en juge par celle qui subsiste le décor devait consister surtout en ornements floraux. Des perles disposées en zigzag ornent quelques bordures. L'un des chapiteaux de la table des canons est formé par un entrelacs d'un dessin confus, où les tiges tracent des courbes sans suivre un schéma régulier (pl. XXXIV, 69). Les entrelacs des initiales sont assez simples. Le long des barres très courtes de la lettre Ս deux lignes brisées se recourbent, et des rectangles allongés qui se recoupent également sont dessinés aux points de croisement (pl. XXXV, 71). Ce motif est en réalité la modification d'un entrelacs à six brins dont deux seulement suivent un parcours régulier, les autres reviennent en arrière et tracent un circuit fermé. Au folio 214, deux lignes en zigzag forment des losanges à l'intérieur desquels se logent des cercles; des lignes en huit s'enlacent aux cercles et aux côtés des losanges (pl. XXXVI, 74). La lettre Ի du Jérusalem 1796 est ornée exactement du même dessin. L'initiale du folio 135 présente un autre schéma (pl. XXXV, 72). Les lignes maîtresses qui se croisent dessinent des méandres; des rectangles qui se recoupent encadrent de nouveau les points de croisement. Les entrelacs terminaux sont composés de deux lignes: l'une trace le contour, la seconde s'enlace autour de celle-ci tout en se nouant sur elle-même. Ceci est d'ailleurs le procédé employé pour la plupart des entrelacs terminaux.

*L'élément floral* est de beaucoup le plus important. Les types courants sont l'acanthe, la demi-acanthe, la demi-palmette, et la palme. L'acanthe couvre une partie des cadres et les médaillons. Les demi-acanthes accouplées à angle droit, disposées les unes en face des autres de manière à dessiner des carrés, garnissent le champ d'un rectangle (pl. XXXV, 71). La même formule a été employée par les enlumineurs des manuscrits de Jérusalem n° 1796 et de Venise n° 141, mais on ne la retrouve pas souvent dans les œuvres arméniennes.

Le palme simple se présente surtout sous deux formes; tantôt les trois lobes arrondis sont égaux, tantôt celui du milieu se prolonge et se recourbe. Au folio 248 nous voyons un type complexe, le lobe médian se creuse et les bords se replient à la manière d'une feuille (pl. XXXVII, 75). A côté de ces palmes on peut voir des feuilles en forme d'éventail, d'un schéma plus simple que celles de l'évangile n° 1635 (pl. XXXIII, 66).



Presque toutes les combinaisons dérivent du rinceau. Celui-ci est dégagé à côté de la table des canons; la tige et la feuille y sont confondues, on peut même dire que la tige a été entièrement remplacée par la feuille qui est le plus souvent une palme double. Un renforcement, pareil à un culot, marque la séparation de la feuille-tige et de la feuille qui dessine la volute (pl. XXXIV, 69). A l'intérieur des rectangles le rinceau se fragmente et aboutit à des cercles et à des quatre-feuilles dans lesquels se logent les palmes trilobées. On voit aussi les sections en forme de S. Ces divers éléments ne s'entrepénètrent jamais, sauf à l'intérieur de la lettre Ս. Les rinceaux qui accompagnent les initiales sont composés en réalité d'une suite de spirales artificiellement liées les unes aux autres. La tige, munie de petites vrilles, s'enroule plusieurs fois sur elle-même; une autre tige s'en détache à un point donné pour s'enrouler aussi sur elle-même, et ainsi de suite. On n'arrive pas à suivre le tracé régulier d'une courbe qui serait la ligne directrice du rinceau. Les rinceaux sans feuilles sont assez rares; nous en avons vus dans l'évangile n° 325 à l'intérieur des médaillons (pl. XIV, XV); la base de l'ornement marginal de Luc se rattache aussi à ce type car les feuilles y sont peu nombreuses et d'une importance secondaire. Ce qui rapproche cet ornement de ceux de notre manuscrit c'est que les enroulements se juxtaposent sans obéir à un tracé méthodique.

Les rinceaux qui ornent les initiales du Jérusalem 1796 sont une variante de celles que nous voyons dans notre évangéliaire; le parcours tend à être plus régulier et, bien que la tige soit surtout garnie de vrilles, une feuille se loge à l'intérieur de chaque volute. Dans l'évangile de Venise n° 141 des rinceaux dégarnis de feuilles décorent quelques tables de canons.

Comme on le voit ce type est assez rare en Arménie. Les artistes ciliciens qui ont donné un si grand développement au décor végétal l'ont employé fort peu. Nous en avons trouvé un exemple dans l'évangéliaire du XII[e] siècle qui est à Baltimore, le n° 538. Les miniaturistes byzantins s'en servent surtout lorsqu'ils veulent reproduire l'ornementation des tissus. Ainsi dans le bel évangile liturgique du monastère d'Iviron, n° 1, la Vierge morte est étendue sur une couche recouverte d'un voile orné de rinceaux formés par des tiges très minces avec de simples vrilles[1]. Le coussin, ou le trône des évangélistes, a parfois un décor analogue[2].

Malgré la présence de certains éléments qui appartiennent plutôt à la Grande Arménie, l'ensemble de l'ornementation fait penser aux manuscrits de Cilicie. Nous voyons un style assez souple, un dessin élégant, des formes où la stylisation ets peu apparente. L'artiste ne vise pas à la polychromie, l'effet général est celui de dessins d'un beau bleu se détachant sur fond d'or. L'influence byzantine est très marquée, plus encore que dans les œuvres ciliciennes. Notre manuscrit rappelle par certains traits les évangéliaires arméniens du XI[e] siècle, comme celui de Kars ou le Venise n° 1400, qui portaient une forte empreinte byzantine. Est-ce cette tradition qui s'est préservée après le XI[e] siècle, ou doit-on voir en cette œuvre la production d'une région proche des possessions byzantines? Il est difficile de le préciser. En tous cas il ressort clairement de l'étude de l'ornement que le centre d'où provient notre manuscrit était plus ouvert aux modèles ciliciens qu'à ceux de la mère patrie, sans que ceux-ci aient été entièrement ignorés.

L'évangile n° 888 n'est pas une œuvre isolée; les deux manuscrits de Jérusalem et de Venise dont il a été question si souvent dans les pages qui précèdent forment avec lui un groupe homogène, et il nous paraît utile d'en parler un peu plus longuement. Le

1. *Hautes Études Millet*, B 64; G. Schlumberger, *L'épopée byzantine à la fin du X[e] siècle*, Paris, 1896, t. 1, p. 441.
2. Buberl, *Miniaturenhandschriften*, fig. 35, 64-66.

Jérusalem n° 1796 est une fort belle œuvre d'une valeur artistique supérieure à notre manuscrit. Il est écrit en petit erkathagir anguleux, comme le nôtre. La lettre à Carpianos et deux tables des canons sont conservées au début. Le portrait de l'évangéliste est peint en regard de la page initiale de chacun des quatre évangiles. Les types iconographiques ne sont pas tous pareils: Matthieu écrit; Marc écrit sous la dictée de Pierre assis de l'autre côté du pupitre; Luc est représenté seul comme Matthieu. Des édifices ou un ciborium garnissent le fond de ces miniatures mais Jean dictant à Prochoros est dessiné sur le fond uni; Prochoros est assis dans un grand fauteuil. Deux miniatures de pleine page sont intercalées dans le manuscrit. Au folio 88 v l'artiste a figuré dans deux registres les saintes femmes au sépulcre, puis prosternées aux pieds du Christ. Au folio 288 v, le Christ assis de face, appuyant un livre ouvert à ses genoux, bénit un moine qui lui présente le livre des évangiles. Le nom de ce moine est inscrit à côté de lui: « Matthieu serviteur du Christ». Le peintre a écrit son nom au bas du portrait de l'évangéliste Matthieu: « Mentionnez dans le Seigneur, Théodoros, le peintre de ce (manuscrit)». Le moine Matthieu est donc, selon toute probabilité, le possesseur.

L'évangile de Venise n° 141 est également en petit erkathagir anguleux[1]. Deux inscriptions subsistent; l'une, à la fin de l'évangile de Marc, porte: «Jésus, mon Seigneur, aie pitié de ton serviteur le pécheur Husik, amen». L'autre, au folio 98 v, renferme aussi le nom de Husik. La lettre à Carpianos et les tables des canons sont intactes au début. Contrairement à la coutume arménienne l'arcade de la lettre est fort simple et on n'a représenté ni Eusèbe, ni Carpianos. Les ornements des autres arcades se détachent sur un fond de couleur mais les rectangles qui servent de tête de chapitre ont des fonds d'or. Des quatre portraits des évangélistes seul subsiste celui de Luc. Six miniatures illustrent le texte; les unes occupent la page entière, d'autres seulement la moitié inférieure. Les sujets sont les suivants: fol. 66, Jugement dernier; fol. 77, Saintes femmes au sépulcre; fol. 124, Annonciation; fol. 195, Descente aux Limbes; fol. 232, Résurrection de Lazare; fol. 257, Incrédulité de Thomas. Toutes ces miniatures, d'un dessin très fin, sont peintes sur fond bleu. Par le style et par l'iconographie elles s'apparentent aux peintures byzantines, mais il ne nous semble pas qu'elles soient l'œuvre d'un artiste grec. Celui qui les a exécutées est un Arménien qui a subi l'influence byzantine.

*Étude des représentations figurées.* Lorsque le manuscrit était intact chaque évangile devait être précédé du portrait de l'évangéliste; seul celui de Jean nous est conservé. Les artistes arméniens de la première époque avaient placé ces portraits dans le frontispice multiple. Bientôt, sous l'influence de l'art byzantin, ces portraits s'introduisent dans le corps du manuscrit et se placent chacun en regard de la page liminaire de son propre évangile. Le Venise n° 1400 est le premier exemple connu[2]. Quelques artistes restent fidèles au type primitif[3], mais la plupart des miniaturistes, en Grande Arménie comme en Cilicie, se conforment au nouvel usage. Le miniaturiste du Venise n° 888 suit donc l'habitude courante.

Les miniatures intercalées dans le texte sont par contre plus rares. L'évangile de Kars en offre l'exemple le plus ancien, et il semble que ce mode d'illustration soit dû aussi à une influence byzantine. Nous ne le trouvons guère dans les manuscrits de la Grande Arménie qui ont un caractère plus nettement oriental. En Cilicie même, les exemples datés ne sont pas antérieurs à la seconde moitié du XIII[e] siècle. Signalons parmi les plus anciens

1. Sarghissian, *Grand Catalogue*, p. 449-456.
2. Les portraits de Luc et de Jean sont à leur place; les autres, détachées probablement au moment de la reliure, forment un cahier séparé avec les miniatures de pleine page et portent le n° 1925.
3. Etchmiadzin 362 G de l'an 1057, voir Macler, *Miniatures arméniennes*, pl. XIV.



l'évangile enluminé par Thoros Roslin en 1262 et qui se trouve à la collection Walters de Baltimore, l'évangile de la dame Kéran, de l'an 1265[1]. Dans ce dernier les miniatures intercalées dans le texte alternent avec les vignettes marginales et les compositions de pleine page; dans l'évangile Walters n° 539 également quelques images occupent toute la page. Il semblerait donc que les miniaturistes ciliciens n'aient pas accordé à ce mode d'illustration la faveur dont il a joui à Byzance; il est toujours resté une coutume étrangère.

Les miniatures du Venise n° 888 illustrent seulement quelques chapitres de Luc; elles paraissent détachées d'un cycle beaucoup plus étendu. En effet, à côté des miracles, nous trouvons une image qui se rapporte non à un événement mais à une simple conversation. Au folio 167 v Jésus est figuré parlant à Jean; la miniature illustre les versets suivants: « Et Jean prenant la parole dit: Maître, nous avons vu un homme qui chassait les démons en ton nom et nous l'en avons empêché parce qu'il ne te suit pas avec nous. Et Jésus lui dit: Ne l'en empêchez point, car celui qui n'est pas contre nous est pour nous» (Luc IX 49-50). Il est évident que seul un peintre qui suivait le récit pas à pas se serait arrêté à ce passage. Notre miniaturiste a emprunté à un ensemble très riche ce petit nombre de miniatures, sans que nous puissions déterminer ce qui l'a guidé dans son choix.

*Portrait de Jean et Prochoros.* Le type ancien du portrait de Jean est celui de l'évangéliste assis, mais dès le XII[e] siècle les artistes ciliciens le représentent dictant à Prochoros, type qui apparaît à Byzance vers le XI[e] siècle. On a montré que cette image s'inspire des actes apocryphes de Jean et figure l'apôtre dictant à son disciple dans l'île de Patmos[2]. Certains écrivains des premiers siècles avaient d'ailleurs fait la même confusion et ils pensaient que Jean avait composé son évangile à Patmos[3]. La représentation correcte serait de figurer Jean seul au début de son évangile, et dictant à son disciple lorsque la miniature précède le livre de l'Apocalypse. Cette distinction est faite dans la Bible d'Erznka.

La miniature du Venise 888 situe la scène dans une île (pl. XXXVI, 73). Jean est debout sur un monticule entouré d'eau, des poissons nagent au premier plan; plus loin on voit un édifice qui rappelle peut-être le célèbre monastère de saint Jean à Patmos. Les artistes byzantins placent l'évangéliste devant un paysage montagneux mais nous ne connaissons pas d'exemple où on ait eu le souci de représenter une île. L'édifice est moins rare, nous le trouvons dans le Paris. gr. supp. 27, dans un évangéliaire arménien écrit en Cilicie en 1269[4] et dans celui de la Bibliothèque Pierpont Morgan[5]. La composition de notre manuscrit présente une anomalie: Prochoros, au lieu d'être assis sur un rocher, est dans un grand fauteuil orné. Il est représenté de cette manière lorsque le paysage montagneux a été supprimé. C'est ce que nous voyons dans l'évangile de Tübingen où l'artiste a placé les personnages devant des édifices[6], et dans le Jérusalem 1796 où le fond de la miniature est uni. Notre copiste a donc combiné deux types iconographiques distincts.

Le paysage rappelant l'île de Patmos n'est pas seul à rapporter notre pensée à l'Apocalypse. Jean lève les yeux vers le buste de l'Ancien des Jours inscrit dans un médaillon que deux anges tiennent d'une main, tandis qu'ils encensent de l'autre. La représentation

1. Walters no 359. - Jérusalem n° 1956. Le manuscrit du Freer Art Gallery de Washington, avec de nombreuses miniatures dans le texte, est probablement aussi du XIII[e] siècle.
2. Friend, *The Portraits of the Evangelists in Greek and Latin manuscripts*, dans *Art Studies*, 1927, p. 140.
3. *Dictionnaire de la Bible*, col. 1183.
4. Omont, *Miniatures des plus anciens manuscrits*, pl. XCVII. - Venise, Bibl. des PP. Mekhitharistes, n°. 600.
5. Friend, *Portraits of the Evangelists*, dans *Art Studies*, 1929, pl. XI, 36.
6. Strzygowski, *Kleinarmenische Miniaturmalerei*, pl. X.

de l'Ancien des Jours est tout à fait conforme à la vision apocalyptique car Jean vit «quelqu'un qui ressemblait au Fils de l'homme... sa tête et ses cheveux étaient blancs comme de la laine et comme la neige» (I 13–14). Cette description suit celle de Daniel: «L'Ancien des Jours s'assit, son vêtement était blanc comme la neige et les cheveux de sa tête étaient comme la laine la plus fine» (VII 9). Les archanges sont, d'après l'inscription qui les accompagne, Uriel et Raphaël. Les archanges qui sont nommés dans les deux visions sont Gabriel et Michel, mais ceux de notre miniature sont connus par ailleurs. Uriel joue un rôle très important dans le livre d'Hénoch et vers la même époque nous trouvons Raphaël dans le livre de Tobie[1]. Gabriel, Michel, Uriel et Raphaël sont considérés comme les quatre grands archanges; ce sont eux qui se tiennent aux quatre coins de la terre et c'est pour cela qu'ils entourent le Christ Pantocrator dans les coupoles des églises byzantines. Dès le XII[e] siècle ils sont nommément désignés dans les églises de la Sicile, et antérieurement à cette date dans celles de Cappadoce. A Tchareqle Kilissé et à Qaranleq cinq ou six archanges entourent le Christ Emmanuel[2]. Nous n'avons pas de représentation arménienne de cette date où figurent Uriel et Raphaël, mais ils sont mentionnés dans des textes et il est tout à fait significatif de les rencontrer si souvent dans les «églises rupestres de la Cappadoce, décorées par des moines dont beaucoup, croit-on, étaient des réfugiés venus d'Arménie[3]». L'image de l'Ancien des Jours est elle aussi familière à ces peintres, elle se trouve dans une composition du Jugement dernier qui se rattache plus directement que d'autres à la vision de Daniel[4].

Nous ne connaissons pas d'autre exemple, ni à Byzanze ni en Arménie, où le portrait de l'Ancien des Jours surmonte celui de l'évangéliste. Tout au plus pourrait-on rapprocher cette composition de la miniature dessinée à la page initiale de l'Apocalypse dans la Bible d'Erznka. Jean et Prochoros se trouvent au milieu d'un paysage montagneux; Jean lève la tête vers le Christ Pantocrator figuré en buste dans la tête de chapitre et tourné vers l'évangéliste. Des rayons lumineux partent de sa main et descendent vers Jean[5].

*Jésus parmi les docteurs* (pl. XXXVIII, 78). Jésus, sous les traits d'un jeune garçon, est assis au centre sur un trône élevé; il tient le rouleau d'une main et il bénit de l'autre. Les autres personnages dessinés à plus petite échelle semblent resserrés dans l'espace assez étroit. A gauche, devant un édifice, on voit les trois docteurs; à droite, la Vierge suivie de Joseph.

On peut distinguer plusieurs moments dans le récit: 1° Jésus enseignant; 2° arrivée des parents; 3° conversation entre Jésus et sa mère; 4° départ de Jésus et de ses parents. Quelques-unes de ces scènes apparaissent déjà dans un manuscrit byzantin du IX[e] siècle, le Grégoire de Nazianze de la Bibliothèque Nationale[6]; le cycle s'est conservé dans l'évangéliaire de Florence, Laur. VI 23, plus tard on le retrouve parmi les mosaïques de Kahrié djami et les peintures du Brontochion, à Mistra[7]. Mais le type iconographique a souvent remplacé le cycle; on a choisi l'épisode principal, Jésus enseignant, qu'on a combiné parfois avec l'arrivée des parents. D'une manière générale on peut distinguer deux formules: le type monumental et symétrique, Jésus au centre, de face, entre deux groupes de docteurs; le type narratif où les docteurs sont groupés du même côté et Jésus est en face d'eux,

1. P. Perdrizet, *L'archange Ouriel*, dans *Seminarium Kondakovianum*, Prague, 1928, p. 243.
2. *Ibid.*, p. 253–255.
3. *Ibid.*, p. 254.
4. G. de Jerphanion, *Les églises rupestres de Cappadoce*, Album III, pl. 208, 1.
5. F. Murat, *La révélation de Jean* (en arm.), Jérusalem, 1905–1911, pl. 7.
6. Omont, *Miniatures des plus anciens manuscrits*, pl. XXXV.
7. Millet, *Iconographie*, p. 650–651.



de profil. Dans le premier la symétrie est rompue lorsque Marie et Joseph approchent[1], mais bientôt les artistes sacrifient la vraisemblance à leur goût d'une disposition bien équilibrée et ils placent Marie et Joseph à la droite et à la gauche de Jésus[2]. Dans le second type Jésus se retourne légèrement pour parler à sa mère[3]. Notre miniature appartient au type narratif puisque les trois docteurs sont tous du même côté, mais l'attitude du Christ montre l'influence du premier type. D'autres artistes arméniens ont reproduit le type narratif sans l'altérer; dans l'évangile n° 539 de Baltimore, Jésus est tourné vers les docteurs, mais il regarde du côté opposé pour parler à sa mère[4].

*Guérison du démoniaque* (pl. XXXVIII, 79). Jésus s'incline vers un homme en tunique courte qui est tombé sur ses genoux et s'appuie sur son bras gauche; dans le fond, un démon s'éloigne. La composition est réduite à ses éléments les plus simples. Les artistes byzantins figurent d'habitude quelques Juifs qui assistent au miracle et ils placent deux ou trois apôtres derrière Jésus, mais dans quelques manuscrits du XII[e] et du XIII[e] siècle, comme l'Athènes n° 93, le Petr. 105 et l'évangile Rockefeller McCormick de Chicago, Jésus et le possédé sont seuls[5]. Les miniaturistes ciliciens qui ornent leurs manuscrits de vignettes marginales simplifient volontiers la scène, mais quand la miniature est intercalée dans le texte ils représentent les assistants[6]. L'attitude du démoniaque de notre manuscrit semble prise sur le vif et s'éloigne heureusement des formules monotones qu'on voit d'habitude, elle fait penser à une miniature d'un beau manuscrit byzantin du XII[e] siècle. Au folio 156 de l'Iviron 5 le lunatique, revêtu d'une tunique courte, est sur le point de tomber en arrière et il s'appuie sur son bras[7].

*Guérison de la belle-mère de Pierre.* (pl. XXXVIII, 80). Jésus saisit la main droite de la malade étendue sur une couche, la tête appuyée à un coussin rectangulaire; Pierre debout à la tête du lit fait un geste d'allocution, derrière lui on aperçoit un édifice. Déjà au VI[e] siècle ce miracle avait été représenté à l'église Saint-Serge de Gaza; l'artiste distinguait deux moments, celui où Pierre implore Jésus de guérir sa belle-mère et celui où Jésus prend la malade par la main. Nous retrouvons ces deux moments dans un manuscrit du IX[e] siècle dont l'iconographie le rattache à la Palestine, les Sacra Parallela de saint Jean Damascène, le Paris. gr. 923[8]. Dans la première miniature Pierre, passé derrière la malade, semble la soulever; dans la suivante Jésus, demeuré seul auprès d'elle, lui saisit la main. Notre miniature réunit ces deux images et, par là, elle s'écarte de la plupart des représentations. En effet, lorsqu'une scène unique illustre le miracle, Pierre suit Jésus; mais la composition de notre manuscrit se retrouve dans l'évangile copte-arabe de l'Institut Catholique de Paris[9]. Les miniaturistes arméniens n'ont pas toujours imité cette formule; dans l'évangile de Baltimore illustré par Thoros Roslin il y a

1. Omont, *Évangiles avec peintures byz.*, pl 98 b; S. d'Agincourt, *Histoire de l'Art par les monuments*, Paris, 1823, t. I, pl. LVII. 11; Millet, *Iconographie*, fig. 656. Évangile liturgique de Dionysiou, dit des Princes Valaques, photographie communiquée par M. Millet.
2. Millet, *Monuments de l'Athos. Les Peintures*, Paris, 1927, pl. 122. 2, 174. 2, 228. 1; S Der Nersessian, *Two slavonic parallels of the Greek Tetraev. Paris 74*, dans *The Art Bulletin*, t. IX, p. 223-274, fig. 48–50.
3. Grabar, *La peinture religieuse en Bulgarie*, Paris, 1928, p. 146–149, pl. XIII; Paris, Copte 13, fol. 143. Dans le Copte-arabe I de l'Institut Catholique de Paris (fol. 109v) les docteurs sont groupés du même côté, mais les parents ne sont pas présents.
4. Baltimore, Walters Art Gallery, n° 539, fol. 426.
5. H. Willoughby, *Codex 2400 and its miniatures*, dans *The Art Bulletin*, t. XV, fig. 39.
6. Baltimore, Walters Art Gallery, n° 539, fol. 84.
7. *Hautes Études Millet*, C 122.
8. Millet, *Iconographie*, p. 599, fig. 621–622.
9. Fol. 5; Pierre est derrière sa belle-mère mais un second disciple se tient derrière Jésus.

deux miniatures: Jésus saisit la main de la malade; la malade, guérie, présente un plat de nourriture à deux hommes. C'est là un type inconographique qu'on rencontre dans les manuscrits byzantins[1].

*La pêche miraculeuse* (pl. XXXVIII, 81). Jésus est assis dans une petite barque avec Pierre et un autre apôtre, probablement André; le premier tire un filet rempli de poissons, le second tient une rame. Ce passage de Luc n'est pas souvent illustré; les artistes byzantins qui veulent représenter la vocation des premiers apôtres choisissent de préférence le texte de Matthieu ou de Marc. C'est seulement dans des cycles détaillés, comme celui du Paris. gr. 74, que nous trouvons cette scène-là, mais Jésus n'y est plus seul avec les deux apôtres, d'autres ont pris place dans la barque et une foule nombreuse attend sur le rivage[2] Cette composition fait penser davantage aux représentations de la pêche miraculeuse sur la mer de Tibériade[3]. Les miniaturistes ciliciens ont parfois illustré ce passage de Luc. Dans l'évangile de Baltimore nous trouvons de nouveau deux scènes se rapportant chacune à un moment différent: les pêcheurs sont d'abord seuls dans la barque, ils tirent le filet à grand' peine; ensuite Pierre se prosterne devant le Christ, assis dans la barque; la foule reste sur le rivage. Dans l'évangéliaire du musée Freer de Washington il n'y a qu'une image: plusieurs hommes sont dans la barque et Jésus y est assis sur un trône, ce qui est assez étrange. En représentant seulement Pierre et un autre pêcheur le miniaturiste du Venise 888 semble être resté plus fidèle au texte de l'évangile. Luc ne dit pas combien de personnes se trouvaient dans la barque de Pierre; il rapporte que lorsqu'ils ne parvinrent pas à retirer le lourd filet, «ils firent signe à leurs compagnons, qui étaient dans l'autre barque de venir les aider»; plus loin il est question de «Jacques et Jean qui étaient compagnons de Simon». Si l'on se reporte aux évangiles des Matthieu et de Marc, Pierre et André sont dans une barque, Jacques et Jean dans une autre. C'est ainsi que notre miniaturiste a interprété le texte de Luc, tandis que les autres ont peut-être figuré un groupe nombreux, pensant que les compagnons venus pour aider étaient entrés dans la barque. Dans l'évangile de la Laurentienne VI 23 il n'y a que deux apôtres avec Jésus, comme dans notre miniature; les deux autres sont dans une autre barque, toute proche de la première[4].

*Guérison du lépreux* (pl. XXXIX, 82). Jésus touche l'épaule du lépreux qui est debout, tourné de trois quarts; son corps couvert d'ulcères est protégé seulement par un linge attaché autour des reins. Ce sujet ne se prêtait pas à des interprétations variées. Dans la plupart des manuscrits byzantins Jésus, suivi de quelques apôtres, avance en faisant le geste d'allocution; des Juifs se tiennent derrière le lépreux. Quelques œuvres nous montrent seulement Jésus et l'homme malade; nous rapprocherons notre miniature de la composition de l'Athènes nº 93 où Jésus prend la main du lépreux[5]. Les miniaturistes de Cilicie semblent avoir préféré un autre type iconographique, si nous en jugeons d'après l'évangile de Baltimore nº 539 et un manuscrit de l'an 1263 qui appartient à M. A. Hachette: dans ces deux manuscrits le lépreux est prosterné aux pieds du Christ[6]. Le mi-

1. Omont, *Évangiles avec peintures byzantines*, pl. 15, 61a.
2. *Ibid.*, pl. 184, 185.
3. *Ibid.*, pl. 102b.
4. Fol 111v, photographie de l'École des Hautes Études. Jésus est figuré seul avec un apôtre dans une première scène, où il prêche.
5. Fol. 97; dessin communiqué par M. A. Xyngopoulos.
6. Ce manuscrit se trouvait à l'Exposition d'art byzantin de Paris, en 1931. Nous remercions les directeurs de l'exposition de nous avoir permis de l'étudier de près. Il avait été signalé par le R. P. Hatsuni, alors qu'il appartenait à M. Manukian de Constantinople, et il en avait reproduit trois miniatures dans son



niaturiste a évidemment illustré le début du récit et montré le moment où l'homme s'agenouille et demande à Jésus de le guérir. Dans l'évangile Hachette Jésus et le lépreux sont seuls, dans le manuscrit de Baltimore on voit avec eux plusieurs Juifs.

*Le repas chez Simon* (pl XXXIX, 83). Jésus et Jean sont assis aux deux bouts d'une table rectangulaire; une femme prosternée essuie les pieds du Christ de ses longues tresses. Des édifices ornent le fond; une grande porte s'ouvre dans la construction de gauche, le toit se prolonge étrangement et touche la coupole qui surmonte l'édifice circulaire dessiné derière Jésus. Encore une fois notre composition se distingue des exemples byzantins par le nombre restreint des personnages représentés, et des exemples de la Cilicie par le type iconographique qui a été adopté. Dans les manuscrits grecs plusieurs convives prennent place autour de la table. Les deux miniatures arméniennes que nous connaissons illustrent l'une l'évangile de Marc, l'autre celui de Jean. La première se trouve dans l'évangéliaire de la collection Hachette, elle est dessinée dans la marge et elle comprend seulement Jésus trônant, un apôtre derrière lui et la femme prosternée; le repas chez Simon n'a pas été représenté. Dans l'évangile de Baltimore huit personnes sont autour de la table: Jésus, un homme la tête voilée, qui d'après l'inscription figure Lazare, et six apôtres; Marie essuie les pieds du Christ de ses cheveux.

*Jésus et Jean* (pl. XXXIX, 84). Jean se dirige vers la droite, les deux mains levées; il tourne la tête vers Jésus qui le suit. Nous n'avons trouvé aucun autre exemple de ce sujet, mais nous pouvons le comparer à quelques autres miniatures des manuscrits arméniens. Le miniaturiste Thoros qui a illustré l'évangile de la collection Hachette a représenté à trois reprises Jésus et Pierre l'un en face de l'autre. Ces vignettes marginales se rapportent toutes à une conversation entre Jésus et son disciple; la pensée est donc la même que dans notre manuscrit[1]. Parmi les miniatures marginales de l'évangile de la reine Keran, illustré en 1272 par Thoros Roslin, nous trouvons aussi une fois Jésus et Pierre[2].

*Jésus au Jardin des Oliviers* (pl. XXXIX, 85). Jésus est agenouillé, il lève la tête et les mains vers un ange qui vole dans sa direction. On ne voit que le buste de l'ange qui semble sortir du cadre de la miniature. Derrière Jésus l'artiste a dessiné un arbre et dans le haut un segment de ciel. L'apparition de l'ange est mentionnée seulement par Luc, aussi est-il tout à fait naturel de le trouver ici, mais les artistes byzantins n'ont pas toujours fait attention au texte et ils ont figuré l'ange en illustrant les autres synoptiques[3]. D'habitude Jésus est agenouillé sur un monticule qui rappelle le mont des Oliviers; le miniaturiste de l'évangile de Kars s'était conformé à ce type[4] mais notre copiste a voulu retenir le souvenir du jardin en dessinant un arbre.

L'iconographie de toutes ces miniatures est très proche, dans l'ensemble, de celle des manuscrits byzantins, les différences que nous avons notées sont dues en grande partie à la simplification des compositions. Notre miniaturiste a systématiquement éliminé tous les personnages secondaires, il a supprimé le décor et les accessoires toutes les fois qu'ils n'étaient pas nécessaires à la compréhension du récit. La ressemblance avec les œuvres ciliciennes est par contre moins marquée. Il est vrai que de nombreux évangiles illustrés nous sont restés inaccessibles, mais ceux que nous avons pu consulter nous ont présenté presqu'à chaque fois des formules différentes. Les manuscrits de la Grande Arménie exé-

*Histoire du costume arménien ancien* (en arm.), Venise, 1924, fig. 94, 95, 121. Cet évangéliaire a été écrit et illustré à Grner, en Cilicie, par Thoros et Costandin, pour l'archevêque Jean, frère du roi.

1. Elles illustrent les passages suivants: Mt. XVIII 21, Mc. X 28, XVI 31.
2. Mgr. Mesrop Ter Movsesian, *Miniatures arméniennes* (en arm.) dans *Azgagrakan Handes*, 1910.
3. Omont, *Évangiles avec peintures byzantines*, pl. 45, 83.
4. Tchobanian, *Roseraie d'Arménie*, t. III, p. 5.

cutés aux XII[e] et XIII[e] siècles renferment très peu de représentations figurées et ce petit nombre comprend presque exclusivement des épisodes importants de la vie du Christ. Nous manquons donc de points de comparaison, mais l'absence même de sujets pareils aux nôtres indique clairement que notre manuscrit ne se rattache pas à la production artistique de cette région.

Toutes ces miniatures sont peintes sur un fond bleu à l'exception de la dernière et du portrait de Jean, qui ont un fond d'or. Nous avons vu que dans le Venise n° 141 la plupart des fonds étaient bleus mais que certaines représentations se détachaient sur de l'or. Les fonds bleus sont un trait archaïque dans la miniature byzantine, on les voit encore dans le psautier de Basile II de la Bibliothèque Marcienne de Venise mais après cette date ils n'apparaissent qu'à titre tout à fait exceptionnel. En Cilicie ils semblent ignorés des artistes du XII[e] siècle, au siècle suivant nous les rencontrons dans tout un groupe de manuscrits. Les données nous manquent pour décider si nous avons là un groupe provenant d'un seul scriptorium; nous ne pouvons à l'heure actuelle que signaler quelques exemples importants. Nous mentionnerons en premier lieu l'évangile de Baltimore de l'an 1262 où nous trouvons les deux types: les miniatures de pleine page ont des fonds d'or, la majeure partie de celles qui sont introduites dans le texte ont des fonds bleus. Un autre exemple important est l'évangile du musée Freer où le bleu prédomine. La présence de pareils fonds rapprocherait donc notre manuscrit des œuvres ciliciennes du XIII[e] siècle. La même remarque s'impose lorsque nous considérons le style des figures. Celles-ci sont moins stylisées que les peintures de l'évangile n° 1635 ou d'autres manuscrits du XII[e] siècle; nous y voyons des attitudes à la fois plus libres et plus réelles, une recherche plus marquée du mouvement ce qui fait penser à certaines miniatures du siècle suivant. Toutefois nos miniatures ne peuvent se comparer à la production d'un Thoros Roslin, elles sont inférieures aussi au travail des peintres qui ont illustré le Jérusalem 1796 et le Venise n° 141. A regarder de près on observe des différences stylistiques entre les miniatures de notre manuscrit, on s'aperçoit aussi que le type adopté pour le Christ n'est pas toujours le même. Dans la guérison du démoniaque et dans les deux dernières miniatures on voit un corps mince, des proportions allongées. Ailleurs, et tout particulièrement dans les guérisons de la belle-mère de Pierre et du lépreux, le Christ est assez trapu et son visage est modelé avec de fortes ombres. Dans cette dernière miniature les sigles du Christ sont écrits en grec. On serait tenté de suggérer que deux peintres ont travaillé à ce manuscrit si on n'observait des différences stylistiques à l'intérieur d'une même composition. Au folio 167v Jésus et Jean ne sont pas traités de la même manière (pl. XXXIX, 84); l'apôtre fait penser au Christ dans la guérison de lépreux. Dans la première miniature les visages de Marie et de Joseph sont peints en teintes plates tandis que celui du Christ a de fortes ombres vertes; les proportions sont très différentes (pl. XXXVIII, 78).

D'une manière générale les draperies épousent les corps; les plis principaux, plus accentués que les autres, indiquent le mouvement. A l'intérieur de ces grandes lignes les petits plis sont schématisés mais la recherche de l'effet décoratif n'est jamais poussée aussi loin que dans les peintures de la Grande Arménie. Dans quelques miniatures le bas de la tunique s'évase en forme d'éventail; ce dessin est particulièrement recherché dans la figure du Christ agenouillé au jardin de Gethsémané (pl. XXXIX, 85). Cette forme, qui s'éloigne sensiblement de la stylisation byzantine, apparaît parfois en Cilicie; au XII[e] siècle nous la voyons dans l'évangile de Lwów et, vers la fin du XIII[e] siècle, dans quelques miniatures de l'évangile de la reine Keran[1].

1. Akinian, *Das Skevra-Evangeliar*, fig. 9, 11; Tchobanian, *Roseraie d'Arménie*, t. II, p. XIX, 250, 252.



La vivacité des gestes de certaines figures, telle la Vierge au folio 143, la démarche un peu saccadée du Christ dans la miniature suivante contrastent avec le calme plus traditionnel des autres compositions (pl. XXXVIII, 78, 79). Elles s'éloignent aussi des représentations des manuscrits de Jérusalem n° 1796, de Venise n° 141 et de la plupart des œuvres arméniennes ou byzantines. L'esprit se reporte à la peinture occidentale de l'époque romane. Le Christ du folio 147 (pl. XXXVIII, 79) fait penser aux miniatures de l'école de Salzbourg, en particulier au Livre de péricopes de Saint Erentrud dont les personnages ont la même allure et où les draperies sont stylisées d'une manière analogue[1]. Les peintures françaises de cette époque rappellent aussi par certains caractères les miniatures de notre manuscrit. Étant donné les rapports du royaume de Cilicie avec les Croisés il ne serait pas étonnant de trouver une influence occidentale dans la peinture arménienne, mais cette influence est encore très faible et si une certaine nervosité dans le trait, une liberté dans les attitudes lui sont peut-être dues, le caractère général de ces peintures les rattache à la tradition byzantine.

Les représentations figurées de notre manuscrit sont moins proches de celles des manuscrits de Jérusalem n° 1796 et Venise n° 141 que le caractère général du décor ornemental. C'est que ces deux miniaturistes travaillent avec une maîtrise que ne possède pas le nôtre et leurs peintures portent la marque d'une personnalité forte; ils possèdent un sens profond de la ligne et de la couleur qui donne un charme tout particulier à leurs compositions. Toutefois si l'on fait abstraction de la qualité on reconnaît le même art dans ces trois manuscrits.

Pouvons-nous après cette étude déterminer la date et la provenance de l'évangile n° 888? Dans le décor comme dans les miniatures nous avons trouvé des attaches avec la miniature cilicienne et en même temps des divergences assez importantes. Nous connaissons encore assez mal l'art de cette région et il se pourrait qu'il y ait existé une école différant de celle qui nous est révélée par tous les manuscrits publiés ou décrits jusqu'à présent. Il nous semble cependant que les trois évangiles de Venise et de Jérusalem qui forment un groupe homogène doivent se rattacher à une région autre que la Cilicie, mais où son art avait pénétré. Dans ce centre l'influence byzantine était prépondérante. Si nous nous reportons encore une fois aux mémoriaux nous voyons que le copiste Karapet, qui a écrit l'évangile n° 888, était originaire d'Édesse. Le Venise n° 141 se trouvait dans cette ville en 1653; un certain Sargis d'Édesse rappelle qu'il a réparé le manuscrit à cette date. Nous savons que les copistes allaient travailler parfois fort loin de leur ville natale, nous savons aussi que les manuscrits voyageaient d'une ville à l'autre et la présence d'un évangéliaire à Édesse au XVII[e] siècle ne prouve pas qu'il y ait été copié. Néanmoins il est intéressant de noter que les seules indications, de lieu qui subsistent dans ces deux manuscrits apparentés par leur style nous donnent le nom d'Édesse.

Édesse, l'antique capitale de la province d'Osrhoène, la cité chrétienne où avait fleuri pendant les premiers siècles une école savante dont saint Ephrem est l'illustre représentant, était depuis fort longtemps peuplée par une nombreuse colonie arménienne. «Moyse de Khoren mentionne les archives d'Édesse, où était conservée l'histoire des rois arsacides d'Arménie et atteste avoir vu lui-même ce riche dépôt[2]». Le mouvement intellectuel d'Édesse s'affaiblit au milieu des vicissitudes politiques. «Enlevée à la domination byzantine par les Arabes elle retombe plus tard au pouvoir des Grecs, pour passer, en 1087, sous le joug des Turks Seldjoukides, et, en 1099, sous celui des Franks, auxquels, en 1144, elle

1. Swarzenski, *Die Salzburger Malerei*, Leipzig, 1908, pl. LIV, I.
2. E. Dulaurier, *Chronique de Matthieu d'Édesse*, Paris, 1858, p. XI.

fut arrachée par Zangui[1]». Pourtant au XII[e] siècle encore l'historien arménien, Matthieu d'Édesse, et le continuateur de son livre, Grégoire, trouvent des ressources littéraires dans cette ville. Matthieu répète plusieurs fois «qu'il a consulté la tradition orale et les historiens qui l'ont précédé[2]». Dans sa chronique nous trouvons aussi la mention des églises arméniennes qui existaient à Édesse de son temps. Les Arméniens d'Édesse continuent leur activité intellectuelle au siècle suivant. Le nom d'un copiste, Costandin d'Édesse, réputé fort habile, nous est parvenu.

Il n'y a donc aucune raison pour écarter *a priori* l'hypothèse d'un scriptorium arménien à Édesse. Au contraire l'histoire de cette ville pourrait expliquer les caractéristiques notés dans les représentations figurées et le décor ornemental de nos manuscrits. Après la conquête arabe Édesse fut prise et reprise par les armées impériales; ces occupations byzantines, aussi courtes qu'elles aient été, avaient sans doute contribué à raviver les relations des Grecs de cette ville avec ceux de la capitale, et il est naturel que des modèles byzantins y soient venus en nombre plus considérable qu'en Cilicie. Edesse fut la capitale d'un royaume latin pendant près d'un demi-siècle, et durant cette période des œuvres occidentales ont pu pénétrer dont l'influence survivait encore après la défaite des Croisés. Enfin les Arméniens d'Edesse entretenaient des rapports suivis avec leurs compatriotes habitant le royaume de Cilicie. Ainsi les données historiques ne s'opposent nullement à l'attribution de ce groupe de manuscrits à Édesse, mais cette attribution restera une hypothèse tant que nous n'aurons pas trouvé d'autres œuvres dont la provenance sera attestée d'une façon certaine. Jusqu'à présent nos recherches sont restées infructueuses.

Les comparaisons avec les manuscrits de Cilicie indiquent comme date probable le XIII[e] siècle; c'est à cette date que les miniatures sont intercalées dans le texte, c'est à cette date que les fonds bleus apparaissent, c'est à cette date enfin que les représentations figurées perdent un peu de leur raideur. Les manuscrits byzantins dont on peut rapprocher nos miniatures ne sont guère antérieurs au XII[e] siècle et si l'on pense que la province est toujours en retard sur la capitale, le XIII[e] siècle nous paraîtra de nouveau mieux indiqué comme date probable de cet évangéliaire.

Manuscrit n° 1657. Livre d'ordination composé de 45 feuilles de parchemin mesurant 18,5 x 26,5 cm. La pagination est de date récente; les numéros 1 à 87 sont écrits à l'encre noire au bas de chaque page. Le premier folio et la dernière page ne sont pas numérotés. Les feuilles de garde sont en papier.

Le texte comporte quelques lacunes. La page 34 se termine par: «*Ամեն ասեմ ձեզ, որ ոչ*» (Marc X 15), la page 35 commence par «*... գերձ կենդանարար և պաշտօն*». L'autre moitié de la feuille double qui a été arrachée devait se trouver entre les pages 38 et 39; les derniers mots de la page 38 sont: «*Եւ ձեռք քահանայիցն ի վերայ թիկանց նուիրելոյն և քարոզին*», les premiers mots de la page suivante sont: «*Եւ ձեռնադրութեանս արժանաւոր լինել*»...

L'écriture est tantôt l'erkathagir moyen arrondi, tantôt le petit erkathagir anguleux; le bolorgir est employé pour les titres écrits au-dessous des chapitres. Les pages 7 et 15 sont en caractères ornés. Comme dans les évangiles, chaque subdivision du texte commence par une initiale ornée et elle est accompagnée d'un motif marginal. L'écriture est de pleine page et il y a toujours 11 lignes.

1. Dulaurier, *Chronique de Matthieu d'Édesse*, p. XIII.
2. *Ibid.*, p. XIII.



Le mémorial écrit sur la dernière page du livre nous apprend que ce livre d'ordination avait été copié en 1248, par le scribe Sargis «dans le grand et célèbre monastère qui s'appelle Zarnuk»[1]. Ce monastère n'est pas mentionné par les historiens arméniens et nous n'avons trouvé aucun autre manuscrit qui en provienne. Le R. P. Ephrikian rapporte qu'au IV[e] siècle il existait un monastère de ce nom du côté de Mélitène auprès de l'Euphrate; il ajoute qu'un fleuve entre Samuchat et Mélitène portait ce même nom[2]. D'autres ont rapproché le monastère de Zarnuk de la ville de Zarnatun dans la province de Siuniq[3].

Le manuscrit se compose de la manière suivante:

p. 1 à 13 – Rites de l'ordination du sous-diacre
p. 13 à 38 – Rites de l'ordination du diacre
p. 38 à 87 – Rites de l'ordination du prêtre

En regard de la page initiale du texte se trouve une grande miniature figurant une scène d'ordination. Une tête de chapitre et un grand ornement marginal décorent les pages 1, 7 et 15.

*Scène d'ordination* (pl. XL). Un évêque et un diacre sont devant une table d'autel placée sous un ciborium; l'évêque tient un livre ouvert au-dessus de la tête du diacre qui s'incline. Derrière eux on voit deux autres diacres qui servent d'acolytes et portent des cierges allumés. Tous ont le costume ecclésiastique de l'époque. La tunique de l'évêque est bleue, son manteau vermillon brodé d'or autour des épaules; il porte l'orarion et un omophorion orné de croix. Sa coiffure, serrée autour de la tête, ornée d'une croix, est celle qu'on appelle *knkugh*, et qui remplace la mitre dans les cérémonies religieuses autres que la messe[4]. En allant de gauche à droite, le premier diacre porte une tunique verte, celle du second est bleue, la troisième est rose; l'orarion de couleur différente est un ruban fort mince jeté par dessus l'épaule gauche. Des bandes d'or ornent les tuniques au col et au bas de la jupe.

Cette miniature est exécutée avec grand soin. L'artiste se sert de trois tons de la même couleur pour modeler les draperies; sur le manteau vermillon de l'évêque des traits de laque-rouge indiquent les plis et il y a quelques rares taches roses pour les lumières. Les visages sont peints à petites touches faites par un pinceau très mince et on a évité soigneusement les lignes dures; celles qui dessinent le nez et les yeux du diacre qu'on consacre sont des retouches. La carnation des chairs est assez foncée; les ombres vertes font place parfois à des ombres rouges. Les cheveux sont d'un brun roux; la barbe de l'évêque est d'un ton légèrement plus foncé et des lignes très discrètes indiquent les mèches[5].

La stylisation que nous avions notée dans les manuscrits étudiés jusqu'à présent est absente de cette œuvre, tant dans le rendu des visages et des draperies que dans les attitudes. Malgré la solennité des gestes exigée par le cérémonial, les personnages ont des poses naturelles et semblent se mouvoir avec aisance. La composition est symétrique, mais en variant les gestes l'artiste a su éviter tout aspect hiératique.

Les scènes d'ordination n'étaient pas toujours représentées de cette manière. Dans l'évangile de la collection Hachette, l'évêque, qui est probablement Jean, frère du roi et possesseur de ce manuscrit, fait le signe de bénédiction sur la tête des deux diacres; le

1. Voir Appendice VI.
2. P. S. Ephrikian, *Dictionnaire illustré de la mère patrie* (en arm.), Venise, 1899, p. 730.
3. Hatsuni, *Histoire du costume arménien*, p. 323, n. 6.
4. Pour les vêtements des diacres et des évêques voir, Hatsuni, *op. cit.*, p. 348–356, 376–392.
5. Voir la reproduction en couleur dans Hatsuni, *op. cit.*, en face de p. 348.

livre des évangiles est posé sur la table d'autel[1]. Des diacres, portant des cierges, se tiennent à gauche et un prêtre est debout derrière l'évêque. Une formule analogue se retrouve dans un manuscrit syriaque qui, par le style et le type des personnages, rappelle beaucoup le manuscrit de Venise. L'ouvrage en question est un recueil de formules liturgiques pour l'ordination du clergé jacobite; il se trouve à la Bibliothèque Nationale et porte le n° 112. D'après une note finale il «a été exécuté par deux copistes dans la province de Syrie en 1550 (1239 ap. J. C.)»[2]. Ces copistes venaient probablement de Homs ou de Hama, en Syrie occidentale, et le manuscrit était destiné au patriarche d'Antioche[3]. Il semblerait pourtant qu'il ait été porté dans une région proche de Mélitène, ou dans cette ville même, car des diacres et des prêtres qui en étaient originaires y ont noté la date de leur ordination[4].

Plusieurs miniatures ornent ce manuscrit; celles des folios 28 et 67 rappellent davantage la représentation du codex de Venise. Dans la première l'évêque pose les deux mains sur la tête du diacre. Trois acolytes se tiennent à droite, l'un avance un livre ouvert comme s'il voulait le tenir au-dessus de la tête du diacre; les types des visages rappellent tout à fait les diacres de notre manuscrit. Le style lui aussi est très proche de celui de la miniature arménienne mais l'exécution est moins soignée, le modelé surtout est moins fin. Dans la miniature du folio 67 l'évêque tend un livre à un jeune prêtre; à droite, deux jeunes hommes en tunique courte se parlent. Dans le fond on voit une table d'autel placée sous un ciborium[5].

Le manuscrit syriaque est de quelques années antérieur à l'ouvrage arménien et on pourrait penser qu'il lui a servi de modèle; mais étant donné la forte empreinte byzantine que l'on reconnaît dans l'un comme dans l'autre, il se peut qu'ils proviennent d'un prototype byzantin. Le modèle immédiat nous échappe mais nous pouvons signaler une œuvre plus ancienne, dont la composition se rapproche de celle du Venise 1657. Dans les Homélies de Grégoire de Nazianze, copiées pour l'empereur Basile I, on voit à deux reprises la consécration de saint Grégoire. Une première fois deux évêques tiennent un livre ouvert au-dessus de sa tête et un troisième évêque le consacre; des diacres et des moines tenant des cierges sont debout à gauche. Dans la seconde miniature l'évêque qui consacre a été omis[6].

*Têtes de chapitres* (pl. XLI-XLIII). La disposition générale des pages ornées rappelle celle des évangiles. Les en-têtes, en forme de Π ou de rectangle dans lequel s'ouvre un arc trilobé, sont recouverts de motifs floraux ou géométriques, et pareils à ceux des manuscrits ciliciens. Nous avons signalé plus haut le portrait du Christ Emmanuel introduit dans le portique de la page 15 (pl. XLIII). A la première page, des oiseaux à tête humaine se mêlent aux rinceaux. Ce type de décoration, qui fait penser aux oiseaux placés dans les écoinçons sur les monuments architecturaux, apparaît dans les manuscrits dès le XII[e] siècle. Dans l'évangile n° 1635 nous avons vu des oiseaux dessinés dans le triangle délimité par le rectangle et l'angle inscrit (pl. XVI, XVII). Le peintre du manuscrit de Lwów y a figuré des dragons[7]. Toutefois dans ces exemples du XII[e] siècle les animaux ne se

1. Hatsuni, *Histoire du costume arménien*, fig. 121.
2. Zotenberg, *Catalogue des manuscrits syriaques de la Bibliothèque Nationale*, Paris, 1874, p. 75.
3. Nous devons ce renseignement à M. Blochet, conservateur des manuscrits orientaux de la Bibliothèque Nationale.
4. Zotenberg, *Catalogue des manuscrits syriaques*, p. 75.
5. E. Blochet, *Les enluminures des manuscrits orientaux turcs, arabes, persans de la Bibliothèque Nationale*, Paris, 1926, pl. I, 2.
6. Omont, *Miniatures des plus anciens manuscrits*, pl. XXV, LX.
7. Akinian, *Das Skevra-Evangeliar*, p. 7, fig. 1.



détachent pas assez du décor végétal. Au XIII[e] siècle l'oiseau occupe une place plus importante et les motifs floraux lui servent de fond. Ces exemples ne sont pas confinés à une région, on les rencontre dans les manuscrits de la Grande Arménie, comme dans ceux de Cilicie[1].

Tous les motifs qui garnissent ces têtes de chapitres forment des compositions axées, symétriques. A la première page le dessin est un peu surchargé, mais partout ailleurs il y a un rapport harmonieux entre les pleins et les vides et le fond d'or aide à mettre en relief les ornements. Ceux-ci sont dessinés d'un trait sûr, avec une précision peut-être un peu trop rigoureuse.

*Ornements marginaux.* Ceux qui couvrent la marge extérieure des pages ornées rappellent les compositions des manuscrits ciliciens; la barre qui supporte la croix est tout à fait réduite, elle a été remplacée par des motifs floraux (pl. XLI-XLIII). L'effet général a cependant une certaine lourdeur qu'on ne trouve pas dans les meilleures œuvres ciliciennes. Ceci provient tout d'abord de la silhouette générale; les ornements du livre d'ordination sont construits en rectangle, tandis que dans l'évangile n° 1635, par exemple, l'artiste réduit la largeur du motif à mesure qu'il s'approche de la croix, ou bien il introduit des formes plus légères. La seconde cause est la différence de rapport entre les éléments et l'ensemble. Le miniaturiste du Venise n° 1657 emploie de grandes feuilles et supprime, le plus possible, les tiges. Ceci est particulièrement visible à la page 15 (pl. XLIII) et dans la partie supérieure de l'ornement précédent (pl. XLII). Les artistes de Cilicie préfèrent les feuilles plus petites et aux longues tiges; ainsi le dessin est plus délié, l'ensemble plus léger.

L'ornement de la première page jaillit d'un vase (pl. XLI). Nous avons déjà vu ce procédé dans le n° 1635, mais encore une fois la forme de l'amphore dessinée par le peintre Costandin était plus élégante (pl. XXV). Une des croix semble posée sur un croissant (pl. XLIII); on aurait tort de rapprocher ce dessin du motif que nous avons vu dans l'évangile n° 151 car nous avons ici un calice stylisé.

Les petits ornements marginaux sont construits selon plusieurs schémas. Un premier type rappelle les formes de l'évangile n° 1635 issues du médaillon orné: des demi-acanthes s'emboîtent et dessinent un cercle d'où s'échappent des feuilles (pl. XLV, 100). On peut en rapprocher les deux ornements précédents composés d'un motif central et de prolongements végétaux. Dans le premier le motif central est une étoile à six pointes renfermant une fleur (pl. XLV, 98); dans la seconde il est constitué par des palmes qui se croisent (pl. XLV, 99). Nous retrouvons aussi la combinaison du vase et de la feuille (pl. XLIV, 92) mais le plus souvent les ornements sont constitués par l'enroulement et l'enlacement des palmes. Parfois des palmes trilobées s'échappent et se recourbent symétriquement vers l'extérieur (pl. XLIV, 90, 93-95; XLV, 97, 101), une grande feuille couronne toujours l'ensemble. La disproportion que nous avons notée entre l'ensemble des grands ornements et ses éléments n'est plus aussi sensible ici. Il y a du jeu entre les lignes et les formes pleines qui se détachent nettement sur le fond d'or.

*Initiales.* Ces pages nous paraissent un peu lourdes; cela provient non des motifs eux-mêmes mais des rapports entre le motifs marginaux et les initiales. Celles-ci ont souvent les mêmes dimensions que les ornements qui en sont très rapprochés, les touchant presque. Cette combinaison donne une masse dont les deux parties se nuisent. Dans le n° 1635 l'artiste avait su laisser entre l'ornement et le texte un vide suffisant qui nous permettait de les considérer séparément.

1. Voir, entre autres, évangile Esmerian, n° 1: Tchobanian, *Roseraie d'Arménie*, t. II, p. 31; évangile de la reine Keran, *Ibid*, p. 40 h. t.; Venise, n° 69, évangile de l'an 1244, fol. 11.

La plupart des lettres sont formées de bandes étroites sur lesquelles on a dessiné de petites fleurs. Quelques-unes rappellent les initiales des manuscrits de la Grande Arménie où des anneaux ou des tiges disposées en huit entourent la barre (pl. XLIV, 93). Aux extrémités des lettres on a dessiné un entrelacs, plus rarement un motif floral ou une tête d'animal (pl. XLIV, 92, 94). On voit aussi les lettres entièrement formées par le corps d'un animal: un paon dessine un Հ; un oiseau, la tête rejetée en arrière, un Ն (pl. XLV, 99, 100).

Toutes ces formules se rattachent à celles de la Cilicie, mais elles présentent des différences stylistiques. Lorsqu'on étudie les éléments séparément on arrive aux mêmes conclusions.

*Élément animal.* Nous n'avons pas de combinaisons variées; à l'exception de la page 7 où des paons s'abreuvent (pl. XLII) nous voyons toujours des oiseaux simplement affrontés, c'est-à-dire la formule la plus répandue pour le décor des têtes de chapitres. Les types eux-mêmes, si on laisse de côté les oiseaux à tête humaine que nous étudierons un peu plus loin, ne se distinguent par aucun trait particulier. Les coqs, d'un dessin libre, ont beaucoup de caractère, ils semblent s'affronter pour le combat (pl. XLIII); par contre les paons sont traités d'une manière schématique qui surprend à première vue. La silhouette beaucoup plus lourde que celle des paons du Venise 1635, la simplification du plumage annoncent déjà les formes que nous trouverons au XIV[e] siècle (pl. LXXXIV). C'est donc plutôt une différence d'époque qu'une différence d'école; on sent à quel point ces peintures sont proches de celles de la Cilicie lorsqu'on les compare aux manuscrits copiés au XIII[e] siècle dans la Grande Arménie. Le miniaturiste ne cherche pas à réduire les formes à des schémas géométriques, nous ne voyons pas comme dans ces autres œuvres l'influence de l'art du tissage, ni les types qui remontent au répertoire mésopotamien; pas même lorsque nous considérons l'oiseau au cou noué qui représente la lettre Ն. On a bien dessiné autour du cou et de la queue la bande qu'affectionnent les artistes orientaux, mais ici elle a plus de relief, elle s'arrondit comme un anneau. C'est enfin par le sens du modelé que ces animaux diffèrent de ceux de la Grande Arménie et se rapprochent des peintures ciliciennes.

Le type le plus intéressant est celui de l'oiseau à tête humaine: une couronne est posée sur ses cheveux longs, les pattes et la queue se confondent avec les tiges des rinceaux (pl. XLI). Cette bête fabuleuse a une longue histoire. On la rencontre d'abord chez les Égyptiens où l'âme est «figurée par un oiseau *ba*, muni d'une tête humaine», des bras se détachent de ses épaules[1]. Elle passe ensuite chez le Grecs où on lui donne le nom de Sirène. «La Sirène deviendra un des types favoris de la sculpture attique, soit dans le décor des stèles, soit dans les statues des tombeaux. Les sculpteurs la représentent tantôt se désolant, tantôt tenant la lyre ou le barbiton, comme pour chanter le thrène funèbre»[2]. Les sculpteurs chrétiens l'empruntent à leur tour et sur les sarcophages Ulysse et les sirènes voisinent avec d'autres thèmes mythologiques[3]. Le Moyen Âge l'a connue aussi. Dans le Physiologus grec la sirène a la tête et le buste d'une femme, comme dans la plupart des représentations anciennes[4], mais dans d'autres œuvres byzantines, les plaques sculptées, les ivoires, la céramique et l'orfèvrerie, le corps est entièrement celui d'un oiseau et seule la tête est humaine[5]. C'est à ce type que se rattache l'oiseau de notre manuscrit

1. Moret, *Le Nil et la civilisation égyptienne*, Paris, 1926, p. 213; p. 214, fig. 49.
2. Collignon, *Les statues funéraires dans l'art grec*, Paris, 1911, p. 12.
3. Picard, *La sculpture antique*, Paris, 1926, t. II, p. 415, note 2.
4. Strzygowski, *Die Bilderkreis des griechischen Physiologus*, p. 16 et pl. II. Pour l'Occident voir, entre autres, Mâle, *L'art religieux en France au XII[e] siècle*, p. 334-337; H. Lechat, *Sirènes*, Lyon, 1919.
5. De nombreux exemples ont été reproduits et une bibliographie détaillée donnée par A. Xyngopoulos, Πήλινον Βυζαντινὸν Θυμιατήριον, dans Ἀρχαιολογικὴ Ἐφημερίς, 1930, pp. 127-140. Pour l'orfèvrerie voir Kondakov, *Russkie Klady*, Saint-Pétersbourg, 1896, p. 138.



mais il ne dérive pas des modèles byzantins. Comme l'a montré M. Xyngopoulos cette forme, différente de celle du Physiologus, très répandue en Anatolie, dans l'art arménien comme dans l'art musulman, a pénétré à Byzance grâce aux œuvres orientales[1]. La sirène[2] apparaît en Arménie dès le X[e] siècle à la façade de l'église d'Akhthamar[3], les exemples deviennent particulièrement nombreux à partir du XIII[e] siècle. Pour les œuvres sculptées il suffit de rappeler les sirènes garnissant les écoinçons des arcades aveugles de l'église Saint-Grégoire à Ani ou celles d'un chapiteau qui se trouve à Etchmiadzin[4]; quant aux manuscrits il est rare de trouver un évangéliaire ou une bible où cette bête fabuleuse ne paraisse pas au moins une fois dans le décor. Elle est dessinée dans les têtes de chapitres, parfois elle remplace les motifs ornementaux des marges[5]. Nous trouvons une grande diversité de formes. La sirène est le plus souvent couronnée, d'autres fois elle porte un bonnet phrygien ou un chapeau de forme curieuse; elle peut être aussi tête nue. Les types antiques reparaissent et on voit l'oiseau avec un buste de femme[6], les sphinx ailés ou même les quadrupèdes à tête d'homme de l'ancien art mésopotamien[7].

Ce grand développement montre à quel point ce motif s'était acclimaté en Arménie; les premiers exemples y apparaissent plus tôt que dans l'art musulman et ils deviennent particulièrement nombreux pendant la période où ce motif a connu une faveur spéciale chez les Musulmans[8]. Il y a eu sans doute influence réciproque entre les deux domaines mais il faut noter que les formes employées par les Arméniens sont plus variées.

*Élément géométrique.* En dehors des entrelacs dessinés aux extrémités des initiales, le décor géométrique apparaît seulement à la page 7 (pl. XLII). Le portique en forme de Π est entièrement recouvert d'un entrelacs complexe, construit sur une ossature pareille en tous points à celle de l'entrelacs du Venise n° 1635 (pl. XXIX). Il y a quelques légères différences. Dans le livre d'ordination le dessin est plus serré et seuls les motifs d'angle peuvent s'inscrire dans des carrés; tous les autres se ramènent à des rectangles assez étroits. Par suite de ce resserrement la bande horizontale du livre d'ordination renferme cinq éléments, tandis que dans le manuscrit cilicien il n'y en a que quatre; ainsi l'axe central au lieu de passer entre deux rectangles contigus, passe au milieu du rectangle. La tige ondulée qui s'enlaçait à celles qui bordent l'entrelacs, dans le Venise n° 1635, a été éliminée ici, par conséquent le dessin paraît plus clair.

La partie inférieure du grand motif marginal de cette même page se compose de losanges déterminés par l'enlacement des tiges; des fleurs à quatre pétales se logent dans ces losanges. Les points de départ sont les deux demi-palmettes dont la pointe se prolonge

1. Xyngopoulos, *op. cit.*, p. 132-134.
2. M. Xyngopoulos a fait ressortir dans son étude que ces bêtes fabuleuses sont improprement appelées sirènes ou harpies; le premier nom devrait être réservé aux oiseaux dont tout le buste est humain, le second aux femmes ailées. Nous conservons néanmoins cette appellation admise par l'usage, d'autant plus que sur des vases anciens comme l'amphore attique du British Museum, où on a figuré Ulysse et les sirènes, ou l'hydrée de style attico-corinthien du Louvre, l'oiseau a seulement une tête humaine; voir Daremberg et Saglio, *Dict. des antiquités grecques et romaines*, t. V, p. 1353.
3. Strzygowski, *Baukunst*, p. 284, fig. 318.
4. Baltrusaïtis, *Études d'art mediéval*, pl. LX, 95; LXV, 103.
5. Tchobanian, *Roseraie d'Arménie*, t. II, p. 156, 192, 234 (Jérus. 1949); p. 44, 140, 187 (Jérus. 95); p. 289 (Jérus. 1350).
6. Tchobanian, *Roseraie d'Arménie*, t. III, p. 154 h. t.
7. *Ibid.*, p. 154 h. t. Id., *Ros. d'Arm.*, t. II, p. 194. De nombreux exemples se voient dans un évangile récemment entré à la Bibliothèque Nationale, Paris. arm. 333.
8. Voir entre autres, Van Berchem et Strzygowski, *Amida*, Heidelberg, 1910, p. 356, fig. 302; Sarre, *Seldschukische Kleinkunst*, Berlin, 1909; Migeon, *Manuel d'art musulman*, Paris, 1927, t. I, p. 268.

et devient une tige; chacune de ces dernières se noue sur elle-même arrivée au bas du motif et, en retournant vers le haut, elles se rejoignent à la base de la palme trilobée du centre. Deux autres tiges s'enlacent à celles-ci; elles partent des palmes trilobées qui encadrent le motif et elles aboutissent aux deux feuilles à la base de l'ornement marginal.

*L'élément floral* constitue la partie la plus importante de tout ce décor. Les types courants sont la demi-acanthe, la demi-palmette, la palme double et la palme simple. Cette dernière a parfois trois lobes égaux, d'autres fois le lobe médian s'allonge en un crochet et s'enlace à la tige. Cette forme, très répandue dans l'art musulman, employée par les miniaturistes arméniens du XII[e] siècle, est d'un usage plus fréquent au siècle suivant. Un trait d'or souligne presque toutes les feuilles; des hachures blanches qui se terminent par un point, dessinées sur le côté extérieur des lobes, suggèrent d'une manière schématique le bord qui se recourbe.

La combinaison habituelle est celle du rinceau ou plutôt des formes dérivées du rinceau. A la page 15 le parcours est dessiné par des demi-acanthes qui s'emboîtent les unes dans les autres et alternent, par endroits, avec des cornes d'abondance (pl. XLIII). Nous avons vu un motif analogue dans le Venise n° 1635 (pl. XXI), mais alors que dans ce dernier les feuilles en se rejoignant traçaient un cercle, dans le livre d'ordination le principe du rinceau se conserve et une tige se détache de la feuille pour former la volute; l'œil est dessiné par une palme. On trouve des combinaisons analogues dans des manuscrits ciliciens du XIII[e] siècle. Dans les petits ornements marginaux le rinceau fragmenté, réduit à une ou deux spirales, se combine avec des palmes doubles qui parfois remplacent la tige; les spirales restent de part et d'autre de l'axe médian, parfois elles s'enlacent (pl. XLIV, 91, 91, 95; XLV, 97).

Les enroulements ne suivent pas toujours un tracé bien défini. Il serait vain de chercher le schéma du décor floral de la première tête de chapitre (pl. XLI). L'artiste est guidé seulement par la forme et les dimensions du champ; aux angles, où il disposait de plus de place, il a dessiné de grands cercles dans lesquels se logent de larges feuilles, quand le champ se resserre cercles et feuilles deviennent plus petits. Mais sa fantaisie est malgré tout soumise aux exigences d'une composition symétrique; les deux moitiés du portique se correspondent exactement.

Ce mode d'ornementation est, lui aussi, propre au XIII[e] siècle. Au siècle précédent le Venise n° 1635 nous en offrait quelques exemples (pl. XXV, XXVII), mais ces schémas sont encore assez proches des tracés réguliers, les enroulements ne s'enchevêtrent pas. C'est le point de départ de combinaisons qui, au siècle suivant, auront abouti à la forme que nous voyons dans notre manuscrit. Une tête de chapitre du psautier illustré à Sis en 1283, pour le roi Léon III, est très proche de la nôtre tant par les ornements floraux que par la présence des deux sirènes dessinées au milieu des rinceaux[1]. Mais entre les deux il y a une différence stylistique, la clarté qui caractérise les œuvres ciliciennes nous frappe une fois de plus dans ce psautier; comparé à cet ornement le nôtre paraît plus lourd et confus. Il rappelle davantage le décor de la Bible d'Erznka où nous avons déjà signalé une influence musulmane assez marquée.

L'étude du décor nous a conduits à chaque pas à faire des rapprochements avec la miniature cilicienne, tout particulièrement avec les œuvres du XIII[e] siècle; les motifs isolés, comme la manière de les combiner, montrent des affinités indéniables. La parenté avec l'art byzantin disparaît lorsque nous passons de la représentation figurée aux ornements.

1. Habeschian, *Ein im Auftrage des Königs Leo III abgeschriebenes Psalterium*, fig. 4.



Notre manuscrit diffère des meilleures productions de la Cilicie par un certain nombre de traits. Le copiste ne manque assurément pas de talent et ses peintures soutiennent la comparaison pour la sureté du dessin et pour la science du coloris. Peut-être emploie-t-il des couleurs un peu plus dures, on ne voit pas les tons clairs qui, dans les manuscrits de Cilicie, donnent de la légèreté à l'ensemble; il leur préfère les teintes soutenues et sa gamme est moins variée. Son répertoire décoratif est aussi moins riche. Il est vrai que du point de vue de la variété la miniature cilicienne est en recul sur l'œuvre du siècle précédent, néanmoins nous trouvons dans ces manuscrits un décor géométrique et un décor animal plus savants et les éléments végétaux eux-mêmes offrent plus de diversité.

L'enluminure de la Grande Arménie au XIII[e] siècle révèle des procédés artistiques différents et dont nous ne trouvons aucune trace dans notre livre d'ordination. Il se peut que dans d'autres régions l'influence cilicienne ait été plus grande mais nous n'en avons aucun indice. Au XIV[e] siècle nous la verrons pénétrer dans la province de Siuniq, toutefois cette influence se manifeste d'une manière toute autre que dans le manuscrit qui nous occupe. Étant donné ces divergences artistiques il nous paraît difficile d'accepter le rapprochement des noms Zarnuk et Zarnatun proposé par le P. Hatsuni. Nous sommes obligés de reconnaître que ce livre d'ordination a été illustré dans une région proche de la Cilicie, ouverte à la fois aux influences ciliciennes et byzantines. La grande ressemblance avec les représentations du recueil liturgique syrien nous induit à chercher le monastère de Zarnuk en Syrie ou un peu plus au Nord près de Mélitène. Il ne nous a pas été possible de trouver les textes sur lesquels s'appuie le P. Ephrikian pour affirmer qu'il existait un monastère syrien appelé Zarnuk et qu'un fleuve de même nom se trouvait dans la région de Mélitène. Le nom qui s'en rapproche le plus est la ville de Sarnouca, mentionnée par Ptolémée et qui n'a pas encore été identifiée. Elle se trouvait sur la rive gauche du moyen Euphrate et, d'après les autres villes signalées en même temps, on peut la situer «entre les deux positions connues d'Aniana et Nicephorium»[1], qui est la ville actuelle de Raqqa. Si l'ancienne cité de Sarnouca peut être rapprochée de ce monastère arménien du XIII[e] siècle, nous sommes ramenés dans une région proche de Homs et de Hama. On se rappellera que le copiste du manuscrit syrien provenait de l'une de ces deux villes. Cette région est en même temps proche d'Édesse mais le style des miniatures du livre d'ordination diffère des peintures de l'évangéliaire n° 888.

Les deux manuscrits que nous venons d'étudier montrent le rayonnement de l'art de Cilicie au delà de ses frontières. Des modèles étaient sans doute apportés dans ces colonies, établies en territoire étranger, mais qui étaient demeurées en contact avec les centres nationaux. Ces villes étaient ouvertes aussi à d'autres influences et les œuvres exécutées par les copistes arméniens nous offrent un art où les éléments étrangers sont plus apparents que dans les manuscrits de Cilicie.

1. Dussaud, *Topographie historique de la Syrie antique et médiévale*, Paris, 1927, p. 461.

## CHAPITRE IV

# LE PEINTRE THOROS ET L'ÉCOLE DE GLATZOR

Grâce à la protection des princes arméniens comme les Orbélians ou les Prochians, les monastères de la Grande Arménie avaient été restaurés à la fin du XIII[e] siècle et la vie avait repris avec une activité qui, par certains côtés, rappelle le règne des Bagratides. C'est un aspect de cette vie artistique intense que nous trouvons dans l'œuvre du peintre Thoros, originaire de la province de Taron, qui travailla au monastère de Glatzor. Dès la fin du XIII[e] siècle des moines venus de différentes régions y copiaient des manuscrits; l'un d'eux, Matthé, venait de Cilicie, un autre, Hovhannes, doit sans doute être identifié avec Hovhannes d'Erznka[1]. Nous connaissons fort peu de choses sur leur travail et celui d'autres copistes contemporains, mais nous savons que lorsque Thoros arriva dans les premières années du XIV[e] siècle, il trouva à Glatzor un scriptorium déjà établi.

Le premier manuscrit daté qui porte son nom est l'évangile n° 1917 de Venise, qui fait l'objet de notre étude, écrit en 1307 pour Esayi Ntchetsi, supérieur de Glatzor. Les nombreuses miniatures qui l'ornent en font une des œuvres les plus riches que nous devons au talent de Thoros.

En 1314 Mkhithar d'Erznka, venu à Glatzor pour y étudier, entreprend sur l'ordre de son maître, Grigoris d'Erznka, la copie du Գիրք Լուծմանց; il trouve dans ce monastère «un frère plein de toute science, surtout celle de la calligraphie et de l'enluminure, qui s'appelait Thoros, de la province de Taron, et il orna ce livre par grand amour pour nous»[2]. Le Père Alichan qui a signalé ce manuscrit et transcrit le mémorial n'indique pas dans quelle bibliothèque il se trouve; il note qu'il est illustré avec soin et il reproduit une tête de chapitre à côté de laquelle on voit un moine[3].

La Bible n° 181/353 d'Etchmiadzin a probablement été illustrée aussi par Thoros. Dans la brève description donnée par Mourier, le peintre est appelé «l'archimandrite Thoros», et il collabore avec le copiste Kirakos. Or une année après la copie de ce manuscrit, en 1318, Thoros de Taron enlumine un manuscrit copié par Kirakos, il est donc fort probable qu'il s'agit de notre peintre dans le manuscrit n° 181/353[4]. «On y voit Moïse tenant un rouleau et béni par une main qui sort des nuages. Les plis des vêtements sont mal dessinés. Les lettres initiales formées d'oiseaux, de sirènes etc. sont soignées et faites avec goût, surtout la lettre avec le portrait du Christ. Les détails d'architecture et les tours sont de fantaisie»[5].

La Bible de 1318 (Etchmiadzin n° 182/206) était destinée, comme l'évangile que nous étudions, au vardapet Esayi Ntchetsi. Deux copistes y avaient travaillé, Kirakos, dont nous venons de parler, et Hovhannes, qui est peut-être le scribe de même nom qui se trouvait

1. Bibl. d'Etchmiadzin, n° 1669, Alichan, *Sisakan*, pp. 130, 131, 133.
2. Alichan, *Hayapatum*, p. 525-6.
3. Id. *Sisakan*, p. 138, fig. 42.
4. Hovsephian, *Album de paléographie*, p. 45, notice 123-124.
5. Mourier, *La Bibliothèque d'Etchmiadzin et les manuscrits arméniens*, Tiflis, 1885, p. 9-10.



à Glatzor dès 1291[1]. Mgr. Hovsephian considère ce manuscrit comme le meilleur représentant de l'école de Glatzor «tant par la beauté de l'écriture que par la richesse des miniatures et des initiales ornées»[2]. Nous pouvons nous en faire une idée par les quelques feuillets reproduits: la page initiale de la Genèse; une miniature de pleine page figurant l'arbre de Jessé; la tête de chapitre du livre des Psaumes; la page initiale de l'évangile de saint Marc; une page divisée en deux avec les représentations de l'Ancien des Jours et de Moïse, dans le haut, et d'Adam et Ève auprès de l'arbre de la science, dans le bas[3].

En même temps qu'il illustrait ces Bibles, Thoros avait peint deux miniatures dans un autre manuscrit, un Ոսկեփորիկ qui se trouve à Venise. Ce recueil, commencé en 1317, fut terminé en 1318[4]. La Vierge tenant l'Enfant figure au folio 181 et sur la page opposée on voit, agenouillés, Grigoris et sa femme Mamakhathun. On a peine à croire que ces dessins assez malhabiles sont de la main du peintre qui exécutait les belles miniatures de la Bible d'Esayi Ntchetsi, mais le nom du peintre «Thoros de Taron» est inscrit au folio 261 à côté de celui du copiste Sargis.

En 1321 Thoros illustre deux évangéliaires. Nous savons très peu de choses sur celui qui se trouve à Jérusalem[5], mais nous avons pu étudier celui du British Museum (Add. 15.411). Le scribe Kuregh dit l'avoir copié sur l'ordre du prêtre Martiros. La lettre à Carpianos manque; les tables des canons sont au complet; les portraits des évangélistes font face chacun à son évangile. Quelques miniatures marginales remplacent les ornements qui accompagnent les leçons: fol. 14, saint Jean Baptiste; fol. 30, les deux aveugles; fol. 61, deux aveugles; fol. 128, un homme agenouillé; fol. 154, un berger; fol. 216, un homme tenant un rouleau déplié; fol. 217, un aveugle; fol. 271, un aveugle; fol. 282, un enfant tenant une branche de palmier; fol. 302, Jésus portant la croix[6]. A plusieurs reprises de petits temples, des arbres et la croix sont dessinés dans les marges, auprès des leçons où on a l'habitude de les trouver dans les autres manuscrits.

Le dernier manuscrit daté que nous connaissions est la Bible n° 1007[7] de Venise, copié en 1332 à Glatzor. Dans l'inscription du folio 349 nous voyons pour la première fois les noms des parents de Thoros: «Vardapet Nerses, souviens-toi dans tes prières du peintre Thoros et de mon grand-père Siar, et de mon père le prêtre Sargis et de ma mère Mariam de la ville de Much». Il n'y a pas de miniatures dans ce manuscrit mais des têtes de chapitres, peintes uniformément en laque rosée, ornent les pages initiales de la Genèse et des quatre évangiles.

1. Hovsephian, *Album de paléographie*, p. 45, notice 123-124.
2. Hovsephian, *Renseignements sur quelques miniatures d'Etchmiadzin* (en arm.) dans *Anahit*, 1911, p. 112-15.
3. Tchobanian, *Pages arméniennes* (en arm.), Paris, 1912, pl. 34-38; Id. *Roseraie d'Arménie*, t. III, pp. 246 h. t. et 265.
4. Venise n° 1108; Sarghissian, *Grand Catalogue*, t. II, p. 347.
5. Jérusalem n° 2360, voir Tchobanian, *Les mécènes arméniens* (en arm.), dans *Anahit*, 1932, p. 10.
6. Conybeare, *Catalogue*, n° 14. Quelques ornements et une miniature ont été reproduits dans Tchobanian, *Roseraie d'Arménie*, t. III, p. XVI, 17, 44, 103.
7. Sarghissian, *Grand Catalogue*, t. I, p. 117-128. Le long mémorial, transcrit par le P. Alichan (*Hayapatum*, p. 545-550) renferme des indications très intéressantes sur la copie du manuscrit. Le possesseur, Nerses, nous apprend qu'il était originaire oe la province de Taron et qu'il vint à Glatzor où il travailla pendant sept ans pour apprendre l'art de la calligraphie. Il désirait ardemment posséder un évangile et il nous raconte longuement le voyage qu'il fit dans sa province natale pour trouver l'argent nécessaire. Il va ensuite a Tavriz, revient à Glatzor et commence la copie du manuscrit. Il est aidé par les copistes Davith et Ephrem avec lesquels il a quelques difficultés car Davith, dit-il, était très avare et aimait beaucoup l'argent. Une fois la copie terminée il va a Qrna, pour y trouver le vardapet Margaré, afin de faire relier son manuscrit, mais celui-ci était allé à Djabuk; notre homme le rejoint, l'évangile est enfin prêt. Il avait dépensé en tout 2200 pièces d'argent, ce qui, d'après le Père Alichan, équivaut à 4000 francs or.

Ces huit manuscrits qui s'échelonnent entre les années 1307 et 1332 nous permettent de définir la personnalité artistique de Thoros de Taron. Aucun autre enlumineur du XIV[e] siècle, originaire de la Grande Arménie, n'a eu une activité comparable à la sienne, ni une pareille réputation. En étudiant son œuvre nous étudions donc en même temps celle du meilleur représentant de cette école de Glatzor qui forme, à cette époque, un des centres les plus renommés de la Grande Arménie. Il manque malheureusement à cet examen la connaissance précise et personnelle de la Bible d'Etchmiadzin, mais ce qui en a été dit par Mgr. Hovsephian et les miniatures reproduites nous aideront à combler en partie cette lacune.

***

MANUSCRIT N° 1917. Tétraévangile composé de 295 feuillets de parchemin mesurant 13,5 x 19 cm. Il y a 24 cahiers de six feuilles doubles, sauf lorsque des miniatures de pleine page sont ajoutées. Ces cahiers sont numérotés de 1 à 23 (ա - իգ); les chiffres sont inscrits dans la marge inférieure de la première et de la dernière page de chaque cahier en commençant par l'évangile de Matthieu. Il n'y a pas de lacunes. Les derniers versets de Marc sont séparés de l'ensemble de cet évangile; la leçon sur la femme adultère est placée à la fin de l'évangile de Jean. Une feuille, détachée d'un manuscrit écrit en erkathagir, forme la feuille de garde.

Le texte est écrit en bolorgir (cursive) sur deux colonnes de 21 lignes. La première page des évangiles et la première ligne des leçons sont en caractères ornés. Les initiales des versets et les mots: Յս, Քս, Աէ, Տր, Հոգի, որ, Հայր, Որդի sont en or. Chaque leçon commence par une initiale ornée et elle est accompagnée d'un motif marginal.

La reliure de cuir, ornée de croix et de lignes faites au moyen de petits trous, est ancienne. La plaque du dos garde les traces d'une croix de métal qui y avait été clouée.

Le manuscrit se compose de la manière suivante:

| | |
|---|---|
| fol. 2v et 3 | – Lettre à Carpianos |
| fol. 4v et 5 | – Canons 1 et 2 |
| fol. 5v | – Mémorial de l'an 1593 |
| fol. 6v et 7 | – Canons 2 à 5 |
| fol. 8v et 9 | – Canons 6 à 8 |
| fol. 10v et 11 | – Canons 9 et 10 |
| fol. 12 | – Mémorial sur fond d'or |
| fol. 13 à 14v | – Index et préface de l'évangile selon saint Matthieu |
| fol. 15v | – Portrait de saint Matthieu |
| fol. 16 à 96 | – Évangile selon saint Matthieu |
| fol. 96v à 97v | – Index et préface de l'évangile selon saint Marc |
| fol. 98v | – Portrait de saint Marc |
| fol. 99 à 147 | – Évangile selon saint Marc |
| fol. 147v à 149v | – Index et préface de l'évangile selon saint Luc |
| fol. 149v | – Mémorial |
| fol. 150v | – Portrait de saint Luc |
| fol. 151 à 230v | – Évangile selon saint Luc |
| fol. 231v et 232 | – Dormition. Descente aux Limbes |
| fol. 233 à 234 | – Index et préface de l'évangile selon saint Jean |
| fol. 234v | – Portrait de saint Jean et Prochoros |
| fol. 235 à 292v | – Évangile selon saint Jean |
| fol. 292v à 293 | – Mémoriaux |
| fol. 293v | – Christ trônant |
| fol. 294 | – Vierge trônant |
| fol. 294 à 295 | – Mémorial |



Il y a dix-huit miniatures de pleine page peintes, la plupart du temps, sur des feuillets simples dont le revers reste blanc; d'autres fois le texte de l'évangile se continue au dos de la miniature. Les sujets se répartissent de la manière suivante:
*Évangile de Matthieu*: fol. 18v, Nativité; fol. 21v, Baptême; fol. 85, Cène; fol. 94v, Gardes au tombeau.
*Évangile de Marc*: fol. 119, Transfiguration; fol. 128v, Rameaux; fol. 143v, Crucifiement; fol. 145v, Saintes femmes au tombeau.
*Évangile de Luc*: fol. 153, Annonciation; fol. 159, Présentation; fol. 230, Ascension; fol. 231v, Dormition; fol. 232, Descente aux Limbes.
*Évangile de Jean*: fol. 263v, Résurrection de Lazare; fol. 271v, Lavement des pieds; fol. 274v, Pentecôte; fol. 293v, Christ trônant; fol. 294, Vierge trônant.

Le possesseur principal était, comme nous l'avons dit, Esayi Ntchetsi, son nom figure dans l'inscription sur fond d'or ainsi que dans les mémoriaux des folios 149v et 234, mais au folio 293 le copiste Poghos rapporte que cet évangile a été écrit sur l'ordre du grand vardapet Davith «pour sa propre jouissance et, après sa mort, pour la mémoire de son âme et celle de ses maîtres et de ses parents et de tous les consanguins»[1]. Le grand vardapet Davith nous est peu connu[2], mais il semblerait d'après le mémorial de l'évangile du British Museum que vers la fin de la vie d'Esayi il l'aidait dans ses fonctions, comme l'atteste cette phrase: «pendant que les saints hommes Davith et Esayi, heureux et illustres rhéteurs des Arméniens, défenseurs de la vraie foi, étaient les maîtres (à Glatzor)». Il est probable que dès l'an 1307 les deux vardapets se trouvaient ensemble à Glatzor et firent écrire cet évangéliaire. Le nom du monastère a été gratté mais il est évident que c'était celui de Glatzor étant donné qu'un des possesseurs était le supérieur de ce monastère.

Peu de temps après la copie le manuscrit semble avoir passé en d'autres mains; un élève de Nerses vardapet rapporte en avoir fait don à un monastère. Le nom du monastère et celui de la personne qui écrit ce mémorial ont été effacés; à la place de ce dernier nous voyons le nom Samaghar écrit d'une main différente. Nerses vardapet doit être identifié sans doute avec Nerses Mchetsi, supérieur de Glatzor, mort en 1284, auquel succéda Esayi Ntchetsi.

En 1593 un certain prêtre Hakob achète cet évangile pour 1200 dahekans et le fait réparer. Il nous parle longuement des différents membres de sa famille mais il n'indique pas la ville dans laquelle il se trouvait. Le manuscrit est entré depuis peu d'années à la Bibliothèque des PP. Mekhitharistes; il appartenait à M. Andon Isbénian et après sa mort son fils, M. Paul Isbénian, en a fait don au monastère de Saint-Lazare.

*Lettre à Carpianos et tables des canons* (pl. LV-LIX). Ces portiques ornementaux sont composés selon le système décoratif que nous avons vu dans les manuscrits ciliciens si on considère l'ensemble; des modifications se sont introduites dans le détail. Les deux pages opposées se ressemblent toujours; il y a parfois de légères différences. Ainsi les oiseaux perchés sur l'arbre ou la plante stylisée de la marge extérieure ne se voient qu'à l'une des pages de la lettre d'Eusèbe (pl. LV); plus loin un vase correspond à un chandelier et les arbres des deux pages ne sont pas pareils (pl. LVII). Dans l'ensemble pour-

1. Voir Appendice VII.
2. Alichan, *Sisakan*, p. 134.

tant la double page est composée harmonieusement. Rien, dans ce décor, ne rappelle l'interprétation symbolique des tables des canons; celles-ci sont considérées comme un pur décor.

Les ornements sont plus pauvres que ceux des manuscrits ciliciens contemporains ou même des manuscrits du XIII[e] siècle exécutés dans les provinces de la Grande Arménie. Cette pauvreté, qu'on peut observer aussi dans l'évangile du British Museum, tient en partie aux dimensions de ces manuscrits. Elle provient aussi du fait que le miniaturiste cherche de plus en plus à orner les rectangles par la répétition d'un même motif. L'arc inscrit, répartissant le champ en plusieurs sections dont chacune reçoit un motif différent, se voit encore au-dessus de la lettre à Carpianos et aux deux derniers canons (pl. LV, LIX); mais partout ailleurs le rectangle conserve son unité et il est rempli par un dessin continu. Nous trouverons ce procédé dans des manuscrits ciliciens du XIV[e] siècle, mais il appartient en propre à la Grande Arménie. Nous le voyons déjà au XII[e] siècle dans le Venise n° 961, aux premières années du siècle suivant dans l'évangeliaire n° 1 de la collection Esmerian, quelques années plus tard sur les feuillets introduits dans l'évangile rouge[1]. Le rectangle rappelant un tapis orné, le principe de la répétition indéfini d'un même motif appartiennent d'ailleurs à la tradition orientale et il n'est pas étonnant de les trouver de préférence dans la partie orientale de l'Arménie.

Les motifs qui décorent ces rectangles ne s'adaptent pas toujours aux dimensions du champ. La composition du premier canon est axée, deux groupes de motifs en S sont disposés de part et d'autre de l'axe vertical; à la page opposée, les motifs sont plus grands et, faute de place, les deux derniers S sont dessinés verticalement. De plus, l'axe vertical coupe les éléments (pl. LVI). De même aux folios suivants les palmes qui se croisent s'adaptent bien au rectangle la première fois, mais la seconde fois les motifs sont coupés par le cadre (pl. LVII). La bande qui entoure le rectangle n'est plus un cadre à proprement parler, c'est une limite qui arrête le dessin à n'importe quel point. Ce principe s'oppose à celui qui régit les ornements ciliciens où chaque panneau compose un tableau; un motif, complet en soi, s'inscrit dans le cadre et l'adaptation de l'ornement à la forme de l'espace se fait d'une manière si habile qu'elle ne semble pas gouvernée par le cadre.

La faiblesse de la composition se manifeste aussi ailleurs. Tout ce décor paraît confus, les éléments ne se distinguent pas nettement les uns des autres. Il faut regarder de très près pour apercevoir les bandes qui, parties d'un petit arc, s'ouvrent en éventail (pl. LIX). Ces trois bandes se retrouvent dans les manuscrits ciliciens mais il suffit de comparer nos miniatures avec celles d'un manuscrit du XII[e] ou du XIV[e] siècle pour voir à quel point ceux-ci conservent le souci d'une composition claire, d'un dessin qui se lit facilement (pl. XXI, LXXII).

La confusion de notre décor tient à plusieurs causes. La première est l'absence de lignes de séparation. Si les grands arcs sont encadrés de lignes sombres qui les détachent des motifs voisins, les bandes ne sont pas bien dessinées. On doit faire la même remarque pour les bandeaux qui servent de cadre aux rectangles. Une seconde raison est le manque de variété. Lorsque deux motifs voisins sont composés des mêmes éléments l'esprit les rapproche inconsciemment et les ornements tendent à se confondre. Une dernière raison est la surcharge. Les motifs, trop grands pour les dimensions du champ, couvrent tout le fond. Il n'y a plus de jeu de pleins et de vides, l'extrême rapprochement des éléments nuit à la clarté.

1. Tchobanian, *Roseraie d'Arménie*, t. I frontispice; et surtout des tables des canons qui n'ont pas été reproduites. - Mgr. Hovsephian, *Le miniaturiste Ignatios* dans *Sion*, 1938, p. 314, fig. 14.



Ces faiblesses sont partiellement corrigées par la couleur, car si notre miniaturiste pèche dans le dessin et la composition il est un coloriste de premier ordre. Le bleu lumineux des palmes chatoie sur l'or vif du fond; le vert olive, le vermillon, l'ocre jaune et la laque rosée se combinent harmonieusement et font oublier les défauts que nous avons signalés. Nous ne saurions dire jusqu'à quel point ces défauts sont propres au peintre Thoros et dans quelle mesure ils doivent être imputés à l'enluminure de la Grande Arménie à cette époque. Nous pencherions plutôt vers la première explication car les manuscrits du XIII[e] siècle que nous avons étudiés ne renferment aucun indice d'une pareille évolution. Même dans l'évangile n° 325, où le dessin est assez resserré et où l'artiste emploie les motifs à répétition indéfinie, l'ornement est très bien ordonné et se lit facilement. Les rares miniatures du XIV[e] siècle qui ont été reproduites offrent aussi des compositions plus claires[1].

Les portiques ont perdu tout aspect monumental. Les colonnes n'ont pas de relief et, surtout, les bases et les chapiteaux ne conservent aucune apparence de réalité. Quelques-uns seulement rappellent le chapiteau corinthien mais le plus souvent nous voyons des motifs floraux en équilibre sur une pointe, des oiseaux affrontés dont la tête repose sur la colonne et dont la queue allongée porte le poids de l'architrave. Les oiseaux servant de chapiteaux apparaissent dans les manuscrits ciliciens, nous en avons trouvé des exemples dans l'évangile n° 1635; nous y avons noté les masques, motifs employés aussi dans ce manuscrit (pl. LVI), mais on se rappellera que ce type de chapiteau se rencontre dans les églises de la Grande Arménie. A deux reprises des animaux servent de base (pl. LVI). On reconnaît aisément dans ces motifs la survivance lointaine de la forme mésopotamienne de l'animal portant une colonne sur le dos, forme qui a passé dans l'art du Moyen Age. Tout comme le miniaturiste arménien, les peintres byzantins avaient employé ce motif dans le décor des tables des canons[2].

Signalons pour terminer le portique orné qui sert de cadre au mémorial (pl. LXIV, 138). Le décor du rectangle est pareil à celui des tables des canons, seuls les chapiteaux présentent un motif nouveau. Ils imitent un sceau ou une monnaie. Les miniaturistes ciliciens du XIII[e] siècle se servent aussi parfois de portiques décoratifs pour le mémorial principal. Dans l'évangile de la dame Keran il y en a deux qui se font face et dans le premier on a employé comme motif d'ornement les sceaux ou pièces de monnaie: l'un est placé au-dessus du rectangle, entre deux bêtes fabuleuses; deux autres se mêlent aux rinceaux qui ornent le rectangle[3].

*Les têtes de chapitres* ne se distinguent par aucun trait particulier; les trois premières sont en forme de Π, la dernière est un rectangle dans lequel s'ouvre un arc trilobé (pl. LX à LXIII). L'artiste a introduit des oiseaux ou des ornements floraux dans le vide du Π. Le motif du folio 99 rappelle un peu celui de l'évangile n° 1635 (pl. XXIV). Le peintre Thoros, parti de cette forme relativement simple, l'a développée jusqu'à combler entièrement l'espace libre entre les bandes verticales (pl. LXII, 135). Il semble guidé encore une fois par la peur du vide qui caractérise son décor ornemental. Il a employé ces formes de têtes de chapitres dans ses autres manuscrits[4].

*Les ornements marginaux* des premières pages sont conformes aux types de la Cilicie: la barre est supprimée, des feuilles s'enlacent et montent jusqu'à la croix; une coupe a pris la place de l'amphore (pl. LX-LXIII). Les ornements des leçons sont simples.

1. Tchobanian, *Roseraie d'Arménie*, t. II, p. 15, 137; t. III, p. 134, 256
2. Venise, Bibl. Marcienne n° 540; *Hautes Études Millet*, C 548-551.
3. Jérusalem n° 1956, fol. 12.
4. Tchobanian, *Pages arméniennes*, pl. 34, 37; British Museum, Add 15.411; Venise n° 1007.

Des palmes simples ou doubles s'étalent et forment la base; les tiges se séparent après avoir passé par une boucle, elles dessinent une forme géométrique - quatre - feuilles, losange ou carré - puis elles se réunissent et repassent dans une boucle pour s'étaler à nouveau. Le motif est couronné par une palme trilobée, parfois une autre palme se loge entre les feuilles de la base (pl. LXV, 142). De grandes feuilles souples ou un rinceau stylisé se joignent à certaines initiales, mais ces exemples sont assez rares (pl. LXV, 140, 141). Le motif des feuilles se rattachant à la lettre nous fait penser aux formes de l'évangile du roi Gagik[1]. Il arrive aussi que l'ornement soit remplacé par un oiseau, qui a un caractère purement décoratif. Le temple figure de nouveau celui de Jérusalem; la croix rappelle le Crucifiement (pl. LXV, 144, 145); un arbre accompagne la leçon des deux aveugles de Jéricho aux folios 68 et 127.

*Initiales.* Comme dans les manuscrits de Cilicie la première lettre de chaque évangile est formée par le symbole de l'évangéliste. L'ange tient à bras tendu le livre des évangiles; sa main gauche retient l'extrémité de son aile mais celle-ci n'étant pas assez grande la boucle de la lettre Գ n'est pas bien formée (pl. LX, 131). Un lion couché, aux ailes dressées, dessine la lettre Ս (pl. LXI, 133). Les ailes montent des épaules et de l'arrière-train de la bête, stylisation curieuse qu'on voit dans l'évangile de la dame Keran. Deux figures imberbes et nimbées prolongent les lignes verticales des ailes. Dans quelques manuscrits un jeune homme portant le nimbe crucifère est debout sur le lion, parfois les sigles du Christ sont inscrits à côté[2]. Nos deux figures ont un nimbe uni, aucune des deux n'est donc le Christ. Parfois saint Pierre dicte à Marc et on pourrait se demander, n'était le type imberbe, si l'artiste n'a pas pensé aux deux apôtres. Peut-être le miniaturiste a-t-il dédoublé le motif du Christ debout sur le lion, et à la suite de ce dédoublement il aurait supprimé la croix inscrite dans le nimbe. Les autres manuscrits de Thoros ne nous sont d'aucun secours. Dans l'évangile du British Museum le lion seul dessine la lettre; dans la Bible d'Esayi Ntchetsi le lion et le bœuf se font face et ils portent sur leurs épaules l'homme ailé et l'aigle[3]. Le bœuf de saint Luc rappelle les représentations habituelles (pl. LXII, 135); c'est ainsi qu'il est figuré aussi dans l'évangile de Londres. Pour la lettre Ի le peintre Thoros s'éloigne des modèles ciliciens et il dessine la longue barre en plaçant l'un au-dessus de l'autre le lion, le bœuf, et tout au sommet le Christ imberbe bénissant; l'aigle, tenant un livre dans son bec, forme la boucle de la lettre (pl. LXIII, 137). Il réunit de même les symboles des quatre évangélistes pour la lettre Ի de l'évangile de Londres. Nous ne connaissons pas d'autre exemple de ce type, rappelons seulement qu'au sommet de la lettre Ի de l'évangile nº 1635 le médaillon renfermait aussi le portrait du Christ Emmanuel.

Les initiales des leçons sont presque toutes fleuronnées. Les anneaux qui entourent les bandes, les extrémités de forme triangulaire de certaines lettres font penser aux dessins des manuscrits de la Grande Arménie, tel le Venise nº 151. Une ou deux fois nous voyons un oiseau dans une attitude qui donne la forme de la lettre. Mais si Thoros ne s'est pas servi des initiales zoomorphiques ici, il en a fait un emploi fréquent ailleurs. Dans l'évangile de Londres la première ligne de chaque évangile est écrite avec des lettres formées d'oiseaux. A la page initiale de Marc, dans la Bible d'Esayi Ntchetsi, les lettres de la première ligne ont des formes humaines, celles de la seconde sont ornithomorphiques[4].

1. Tchobanian, *Roseraie d'Arménie*, t. III, p. 42 h. t., 46 h. t., 188, 190 h. t.
2. Akinian, *Das Skevra-Evangeliar*, fig. 10.
3. Tchobanian, *Pages arméniennes*, pl. 37.
4. *Ibid.*, pl. 37.



Nous avons signalé la tendance des miniaturistes ciliciens du XIIIe siècle à accorder une importance particulière au décor floral, c'est cette même tendance que nous verrons dans l'œuvre de Thoros, sous une forme légèrement atténuée.

*L'élément animal* ne présente pas une grande variété. Au-dessus des têtes de chapitres ou des tables des canons ce sont presque toujours les mêmes motifs qui reviennent: des oiseaux affrontés auprès d'une coupe ou d'une forme végétale. Aux deux derniers portiques des colombes semblent s'abreuver; elles sont groupées dans des attitudes différentes (pl. LIX). On reconnaît ici la copie appauvrie, terne, d'une composition traitée avec tant de charme par le peintre du Venise 1635 (pl. XX). Les formes n'ont ni la vigueur des peintures de la Grande Arménie ni l'élégance de celles de Cilicie. On ne distingue pas facilement les diverses espèces; l'oiseau à queue fourchue, perché sur les arbres, fait penser à l'hirondelle, mais l'artiste lui a donné de longues oreilles pointues (pl. LIX). Le corps du paon est très ramassé; son aigrette, agrandie, s'ouvre en éventail, sa queue se déploie en forme de croissant lorsqu'il est posé de profil (pl. LV, LXII). Ce mode de stylisation apparaît déjà dans un manuscrit écrit dans le Vayots tzor en 1292[1]. Le paon vu de face et faisant la roue a une forme plus curieuse; la queue se divise en deux croissants qui encadrent le corps (pl. LXIII, 137).

Deux animaux fantastiques, qui ressemblent vaguement à des lions ailés, se logent à l'intérieur d'un médaillon (pl. LVIII, 126). Ils sont assis; ils se tiennent par les pattes de devant et ils tournent la tête en arrière. Un collier fait de piécettes d'or leur entoure le cou et une chaîne semble rattacher les deux colliers. Nous retrouvons les lions ailés, enchaînés l'un à l'autre dans la Bible d'Esayi Ntchetsi[2]. Sur les monuments construits par les princes de la famille Prochian on voit souvent des lions, non ailés, mais enchaînés comme nous avons dit. On a pensé que ce motif était peut-être un ornement du blason de cette famille[3]. Même si cette explication n'est pas exacte, il n'en est pas moins vrai qu'en dessinant ces animaux le peintre Thoros a reproduit une forme répandue dans la province de Vayots tzor au XIVe siècle.

Au début de l'évangile de Jean deux sirènes se mêlent au décor floral (pl. LXIII, 137). Ces oiseaux diffèrent de ceux que nous avons vus dans le livre d'ordination par leur taille plus réduite, par la forme de la couronne et par leur attitude; ils sont adossés au lieu d'être affrontés. Mais nous trouvons dans d'autres manuscrits des formes pareilles à celles-ci; les sirènes d'un manuscrit cilicien qu'on pourrait dater du XIIIe siècle rappellent particulièrement celles de notre évangéliaire[4]. Le peintre Thoros a très bien combiné les motifs floraux avec le corps de l'oiseau; les demi-palmettes qui se recourbent semblent, au premier abord, les bords des ailes déployées, de cette manière la sirène au lieu d'être repoussée vers le cadre extérieur, paraît occuper tout l'angle du rectangle. Dans ses autres manuscrits le peintre Thoros a figuré encore des sirènes, il en varie la forme et les groupe de manières différentes[5]; le goût qu'il montre pour cette bête fantastique est d'ailleurs en accord avec la vogue du motif au XIVe siècle.

Outre les oiseaux et les lions ailés nous trouvons des lièvres. Roulés en boule, ils supportent le poids des colonnes (pl. LVI) ou bien ils semblent dormir au milieu des feuillages (pl. LIX, 129).

*L'élément géométrique* occupe très peu de place et le dessin manque de précision

1. Mgr. Hovsephian, *Khaghbakians ou Prochians*, fig. 57.
2. Tchobanian, *Pages arméniennes*, pl. 36, 37.
3. Mgr. Hovsephian, *Khaghbakians ou Prochians*, p. 86-87, voir aussi p. 87, fig. 26.
4. Venise, Bibl. des PP. Mekhitharistes, nº 546, fol. 2.
5. Tchobanian, *Pages arméniennes*, pl. 34; Brit. Mus., Add. 15.411, fol. 242.

et de netteté. Aux deux derniers canons nous retrouvons les chevrons et les losanges multicolores qui décorent presque invariablement les arcs inscrits de ces portiques (pl. LIX). Les cadres sont ornés de motifs en escalier, de grecques (pl. LXIII, 136), mais plus souvent d'ornements floraux. Toutefois ces motifs végétaux sont presque toujours influencés par la forme géométrique, ce sont des feuilles ou des demi-feuilles qui s'inscrivent dans le vide triangulaire des zigzags. Un entrelacs, composé de deux groupes de méandres qui se recoupent, couvre quelques fûts de colonnes (pl. LVII). Des octogones qui s'entrepénètrent garnissent une arcade mais les lignes sont à peine visibles et l'œil est attiré surtout par les feuilles qui se logent dans les segments (pl. LXI, 132). Les lignes dessinées sur les autres arcades n'obéissent pas à une règle bien définie, de même l'enlacement des palmes au-dessous de la tête de chapitre de Luc paraît assez confus (pl. LXII, 135). Plus loin un polygone étoilé est constitué par le croisement de deux triangles, mais d'autres lignes se mêlent sans qu'il soit possible de déterminer leur parcours (pl. LXIII, 137). Ainsi donc nous sommes très loin des formes savantes et claires des manuscrits des siècles précédents.

*Élément floral.* L'artiste a une préférence marquée pour la palme double; la palme simple, la demi-acanthe et la demi-palmette ne sont que des formes accessoires et servent à combler, le plus souvent, les vides laissés entre les enlacements de la palme double. En même temps que les formes florales qui appartiennent à l'ancien décor hellénistique, le rinceau a disparu. De rares fois, aux écoinçons des arcs, des compositions dérivées du rinceau survivent, mais d'une manière générale c'est le principe de l'arabesque qui prédomine. On peut répartir les ornements en deux grands groupes: les motifs courants et les motifs limités.

Les motifs courants ornent surtout les bandes étroites telles les architraves, les bases ou bien encore les cadres et les arcs. Le type le plus simple est celui de la bande au-dessous des colonnes qu'on trouve à la planche LV. Il se compose d'une double rangée de palmes doubles; les lobes s'allongent et du point de rencontre surgit la palme de la rangée opposée. Le dessin se complique par l'adjonction des frettes, mais les fleurs ne se confondent pas avec ces lignes anguleuses; il n'y a pas encore d'enlacement à proprement parler. L'enlacement paraît aux architraves de ces mêmes pages. Deux doubles palmes renversées, réunies à la base, dessinent une cloche; les lobes extérieurs se prolongent et rejoignent ceux du groupe voisin et de leur point de rencontre jaillit une palme trilobée. Ce motif est doublé d'un autre, absolument identique, mais dessiné dans le sens opposé; les deux rangées s'enlacent de telle manière que la palme trilobée de l'une vient se loger entre les deux palmes doubles de l'autre rangée.

Des palmes doubles disposées en diagonale ornent le premier arc; une série s'incline vers la gauche, l'autre vers la droite (pl. LV, 120). Chaque fois le lobe inférieur de la palme se prolonge, se creuse et devient la tige de la palme suivante. Le lobe supérieur se recourbe en arrière, trace un quart de cercle, repart dans la direction opposée pour dessiner une courbe symétrique à la première, et se confond avec le lobe supérieur d'une palme de l'autre série. Ainsi le prolongement des lobes inférieurs établit la continuité du motif tandis que celui des lobes supérieurs assure la liaison entre les deux séries. Des lignes courbes qui prennent naissance au point de rencontre des lobes supérieurs s'ajoutent à cette arabesque.

L'ornement de l'arc à la page opposée semble être pareil à celui-ci; en réalité il est tout autre (pl. LV, 121). L'élément principal est une palme trilobée dont le lobe médian se divise en deux tiges qui se rejoignent à la base de la feuille, après avoir tracé un ovale très plein. Ces palmes, alternativement dirigées vers le haut et vers le bas, sont



suffisamment rapprochées pour que les lignes courbes s'enlacent. Des palmes doubles s'introduisent entre la palme trilobée et les lignes courbes; elles se touchent au sommet et dessinent un cœur. Le décor de ces deux arcs fait ressortir l'enlacement des cercles tandis que celui des bandes reposait sur l'enlacement des méandres.

Les arabesques commencent à apparaître à la fin du XII[e] siècle dans l'évangile de Lwów sur l'un des arcs[1]; au siècle suivant les miniaturistes ciliciens en font un usage plus fréquent. Au-dessus de la lettre à Carpianos de l'évangile de la dame Keran, l'arc est orné d'un motif pareil à celui du premier arc de notre manuscrit; le schéma s'y dégage bien mieux car les lignes, moins resserrées, se détachent sur le fond d'or au lieu de le recouvrir en entier. Ces formes s'inspirent de l'art musulman; on les voit couramment dans l'art seldjoukide que les artistes arméniens de cette époque connaissaient fort bien.

Les motifs limités servent à orner des rectangles où ils sont répétés jusqu'à ce que tout le champ soit couvert. L'élément principal se compose de deux groupes de palmes doubles réunies par la base et qui, en se croisant, dessinent une croix. Lorsque les palmes sont disposées en diagonale la croix se lit par les vides; lorsqu'elles sont placées verticalement la croix est dessinée par les feuilles. L'effet produit est donc tout différent; on s'en rend facilement compte en comparant deux pages qui se font face (pl. LVII). A la première les palmes sont verticales, de petites feuilles remplissent les vides et l'ensemble du décor est construit sur une ossature de losanges inscrits dans des carrés. A la page suivante les palmes disposées en diagonale se réduisent à un schéma de cercles tangents; des palmes trilobées garnissent les vides.

En partant de ces motifs on peut en obtenir d'autres par de légères modifications. Le premier est repris à la page initiale de Matthieu (pl. LX, 131); il n'y a plus qu'une rangée et par conséquent les éléments ne s'enchevêtrent pas; en outre ils sont un peu plus espacés et semblent rattachés par les boucles que dessinent les palmes trilobées logées dans les vides. Le peintre Thoros s'est servi de ce même ornement dans la Bible d'Esayi Ntchetsi[2]. Si l'on isole un de ces motifs et qu'on l'entoure d'autres feuilles, obtenues par le prolongement des palmes trilobées, on a l'ornement inscrit dans le médaillon du folio 9 (pl. LVIII, 127). Une variante du second motif couvre la tête de chapitre de Luc (pl. LXII, 135). Des demi-acanthes remplacent les palmes doubles et chaque tige, au lieu de s'unir à celle qui lui est opposée, se divise en deux et rejoint les tiges voisines; un quatre-feuilles est ainsi déterminé au centre.

Comme les arabesques, ces motifs limités se voient dans les manuscrits du XIII[e] siècle en Cilicie. Les artistes qui continuent la belle tradition de la fin du XII[e] siècle en font un usage assez restreint, mais dans des œuvres d'un style un peu différent, que nous étudierons de plus près au chapitre suivant, ces motifs sont presque les seuls employés. Le meilleur exemple est le psautier de l'an 1283, écrit à Sis pour le roi Léon III[3].

L'ornement du portique de Marc a une forme plus complexe (pl. LXI, 133). Les palmes doubles tracent les côtés d'un pentagone. Une palme trilobée est dessinée au-dessous de l'angle supérieur, le lobe médian se divise en deux, s'allonge, prend la forme d'une feuille qui, après s'être nouée sur elle-même au point tangent entre les deux pentagones, va rejoindre le motif voisin. Encore une fois nous trouvons le prototype de cet ornement dans un manuscrit cilicien du XIII[e] siècle, l'évangile de la dame Keran dont il

1. Akinian, *Das Shevra-Evangeliar*, fig. 2, 3.
2. Tchobanian, *Pages arméniennes*, pl. 37.
3. Habeschian, *Ein im Auftrage des Königs Leo III abgeschriebenes Psalterium* (en arm.), Vienne, 1922, fig. 3, 6, 7.

a été parlé plus d'une fois. Il se trouve au-dessus de l'évangile de Marc, donc exactement à la même place que dans notre manuscrit. Le dessin en est plus délié, les feuilles à la fois plus minces et plus souples s'écartent et laissent apparaître l'or du fond. Une variante de ce motif orne l'arc d'une des tables de canons.

Les palmes doubles croisées, formant le motif limité simple, se rencontrent dans d'autres manuscrits du XIV[e] siècle de la Grande Arménie. Elles décorent la tête de chapitre d'un évangéliaire écrit en 1313 dans la province de Tayq[1]; on les retrouve dans un manuscrit de l'an 1331 provenant de la province d'Apahuniq[2]. Nous n'en avons trouvé aucun exemple dans les manuscrits du XIII[e] siècle écrits dans la région d'Ani, ni dans ceux qui se groupent autour de l'évangile d'Erzeroum. Il est permis de penser, par conséquent, que ces motifs étaient inconnus ou du moins peu employés en Grande Arménie au XIII[e] siècle. Ils y pénètrent au siècle suivant et ils sont familiers non seulement à notre copiste mais à d'autres travaillant dans les différentes provinces

L'influence de la miniature cilicienne nous était apparue aussi ailleurs, notamment dans l'emploi des symboles pour former les initiales des évangiles et dans certaines compositions placées au-dessus des tables des canons. Lorsqu'on considère les éléments du décor, les motifs ornementaux, notre manuscrit semble plus proche des manuscrits ciliciens du XIII[e] siècle que de ceux qui ont été illustrés en Grande Arménie, du moins de ceux que nous connaissons. Il faut noter cependant que la plupart des formes empruntées à la Cilicie n'appartiennent pas au répertoire hellénistique ou byzantin. Les pages ornées des manuscrits de Thoros n'ont aucune parenté avec les œuvres grecques, les éléments communs entre les peintures ciliciennes et celles de Thoros doivent être recherchés dans les monuments musulmans. Les diverses combinaisons des palmes, les arabesques si souvent répétées par les artistes musulmans apparaissent au XIII[e] et au XIV[e] siècle d'une part dans les manuscrits de Cilicie, d'autre part dans ceux de la Grande Arménie. Dans l'état actuel de notre connaissance l'enluminure cilicienne semble les avoir empruntés plus tôt, c'est ce qui nous a fait penser à une pénétration de l'art cilicien dans les anciennes provinces de l'Arménie. Mais nous devons nous garder des affirmations trop absolues, d'autant plus que l'art monumental de la Grande Arménie offre de nombreux exemples d'emprunts faits aux monuments musulmans. Les églises construites pour les Prochians ont souvent des arcs polylobés, des plafonds en stalactites et il se peut que les miniaturistes aient eux aussi emprunté directement certaines formes à l'Islam, sans recourir aux intermédiaires ciliciens[3]. Cela semble d'autant plus plausible que les anciennes provinces étaient restées longtemps sous la domination seldjoukide. Nous n'oublierons pas, néanmoins, l'identité de certaines compositions signalées plus haut et, tout en admettant la possibilité d'une influence musulmane directe, nous continuerons à penser que l'art qui avait eu un développement si brillant dans le nouveau royaume de Cilicie, a eu une part dans la transformation de la miniature de la Grande Arménie au cours du XIV[e] siècle.

Nous avons attiré l'attention sur les différences stylistiques entre les œuvres des deux régions. Le peintre Thoros a un style plus franchement oriental que ses confrères de Cilicie et c'est par le style surtout que son œuvre reste attachée à la Grande Arménie.

*Les représentations figurées.* Les miniaturistes byzantins suivaient divers procédés pour l'illustration des évangiles. Parfois ils illustraient en grand détail les quatre évangiles, répétant les sujets dans les synoptiques. D'autres fois ils s'attachaient surtout à Mat-

1. Tchobanian, *Roseraie d'Arménie*, t. III, p. 196 h. t.
2. Tchobanian. *Roseraie d'Arménie*, t. II, p. 15.
3. Mgr. Hovsephian, *Khaghbakians ou Prochians*, fig. 62, 72, 73, 78.



thieu et ne retenaient dans les trois autres évangiles que les épisodes omis par le premier Un troisième procédé consiste à répartir les miniatures à peu près également entre les quatre évangiles, illustrant surtout les passages qui ont trait à la liturgie[1]. C'est le système adopté par le peintre Thoros. Dans les dix-huit sujets nous trouvons le cycle complet des douze grandes fêtes de l'église, tel qu'il a été établi par les théologiens byzantins. Le choix se rapproche surtout de la liste dressée aux treizième et quatorzième siècles par Jean d'Euchaïtes et par Nicéphore Calliste Xanthopoulos[2]. Cette dernière liste comprend les sujets suivants: Annonciation, Nativité, Présentation, Baptême, Transfiguration, Lazare, Rameaux, Crucifiement, Résurrection, Ascension, Pentecôte, Dormition. Notre miniaturiste a ajouté à ce cycle des épisodes secondaires de la Passion et de la Résurrection tels la Cène, le Lavement des pieds, les Gardes au tombeau et les Saintes femmes au tombeau. Ce faisant il a suivi l'exemple des décorateurs byzantins qui représentent dans les églises, outre les grandes fêtes, des scènes de la Passion.

Chacune des représentations de notre manuscrit est placée en regard de la page à laquelle elle se rapporte. Les épisodes étrangers au récit évangélique, tels la Dormition et la Descente aux Limbes, se trouvent à la fin de l'évangile. Toutefois la Pentecôte a été introduite dans l'évangile de Jean et rapprochée du passage où Jésus prédit la descente du Saint-Esprit (Jn. XIV 15). Nous avons signalé au chapitre précédent que des manuscrits ciliciens du XIII[e] siècle renferment des miniatures de pleine page dans le texte, en Grande Arménie cet usage ne s'est pas répandu. Les artistes sont restés fidèles au frontispice multiple dont nous continuons à trouver des exemples jusqu'aux XVI[e] et XVII[e] siècles.

Nous étudierons les sujets évangéliques dans leur ordre chronologique mais avant d'examiner ceux-ci considérons les portraits des évangélistes.

*Portraits des évangélistes.* Les trois premiers sont assis: Matthieu et Luc écrivent, Marc médite (pl. LX-LXII). Ce sont les types iconographiques adoptés en Arménie, sauf quelques exceptions, dès l'an 1000 environ[3]. Jean dicte à Prochoros assis devant un édifice (pl. LXIII, 136); ce type apparaît, on se souvient, dès le XII[e] siècle et la plupart des miniaturistes lui ont conservé le fond de paysage qu'on voit dans les manuscrits byzantins. Trois des quatre compositions sont sous une arcade décorative. Nous avons parlé plus haut de cette manière d'encadrer les portraits et signalé les exemples qui se sont conservés. De tous ceux-ci l'évangéliaire de Tübingen offre le plus d'analogies avec nos miniatures. D'ailleurs ce n'est pas seulement la forme du cadre qui est pareille, les attitudes et les types des évangélistes, les accessoires, les édifices dessinés dans le fond sont presque identiques dans les deux manuscrits[4]. Même les déformations ou les erreurs se correspondent. Ainsi le pupitre de Prochoros est dessiné dans les deux œuvres de telle sorte qu'on n'en voit pas le haut mais seulement le côté tourné vers le spectateur; ce panneau tout-à-fait plat ressemble à un tapis et on pourrait s'y méprendre s'il ne parvenait jusqu'aux genoux de Jean (pl. LXIII, 136). Aucun autre manuscrit n'offre une ressemblance aussi étroite avec le nôtre, pas même l'évangile du British Museum qui est pourtant l'œuvre de Thoros. Un cadre rectangulaire entoure ces miniatures; les attitudes des évangélistes sont autres, les édifices et les pupitres ont des formes différentes, enfin Jean et Prochoros sont devant des rochers.

1. Millet, *Iconographie*, p. 8.
2. *Ibid.*, p. 23.
3. Venise 1400, voir Weitzmann, *Armenische Buchmalerei*, pl. XI, 39; XII.
4. Strzygowski, *Kleinarmenische Miniaturmalerei*, pl. VII, IX, X.

L'évangile de Tübingen quoique exécuté en Cilicie représente, on se le rappelle, l'art de la Grande Arménie. Le manuscrit qui lui avait servi de modèle était connu dans son pays d'origine et les artistes de la Grande Arménie se sont plus à le copier jusqu'au XIVe siècle. Car ce n'est assurément pas l'évangile de Drazark que le peintre Thoros avait sous les yeux quand il travaillait dans la lointaine province de Siuniq. La parenté de ces deux séries de portraits montre la survivance des formules anciennes en Arménie, survivance qui vaut, dans le cas présent, seulement pour les représentations figurées; le décor ornemental ne ressemble nullement à celui du codex de Tübingen.

*Annonciation* (pl. XLVI, 102). La Vierge est debout devant son trône, elle s'est arrêtée de filer, sa main gauche tient encore la quenouille, la droite levée, la paume en avant, elle fait le geste de refus. L'ange avance du côté gauche, au centre de la composition on voit un puits et une cruche.

Le geste de refus répond à la pensée exprimée déjà par Chrysostome: «Elle n'admit pas cette parole»[1]. Ce type iconographique apparaît aux VIIIe et IXe siècles dans les monuments qui se rattachent à l'Orient, un peu plus tard on le voit communément représenté dans les églises rupestres de Cappadoce et, au XIe siècle, il devient la formule proprement byzantine[2]. Mais alors qu'à Byzance il est bientôt remplacé par des compositions différentes, il se perpétue en Orient. C'est donc un type archaïque, propre à l'iconographie anatolienne, que nous trouvons ici, combiné avec un élément appartenant à une autre formule; nous voulons parler du puits.

Les écrits apocryphes racontaient que l'ange apparut à la Vierge une première fois lorsque celle-ci était allée puiser de l'eau. Les sermonnaires avaient repris ce récit et le moine Jacques, dans ses Homélies, rapporte aussi que Marie, près du puits, entend une voix mystérieuse qui la trouble. L'épisode se retrouve dans l'hymne acathiste. Ce thème apocryphe avait déjà été représenté aux Ve et VIe siècles; plus tard on le rencontre dans des manuscrits qui se rattachent à l'Orient par leur iconographie, comme le Physiologus de Smyrne[3], le Paris gr. 74[4] ou les Homélies de Jacques où l'épisode est rapporté[5]. Dans tous ces monuments, comme dans les œuvres plus tardives qui illustrent l'hymne acathiste, la scène se passe au dehors et la Vierge fait un geste de frayeur, tandis qu'ici le siège devant lequel elle se tient indique bien que l'épisode se déroule dans une chambre. Nous avons donc nettement la contamination des deux types; le puits emprunté au récit apocryphe a été introduit dans la représentation habituelle, mais il est intéressant de noter que la composition à laquelle cet emprunt a été fait appartient elle aussi à l'Orient. Nous ne connaissons pas d'exemple arménien de l'annonciation au puits.

Dans l'évangile dit de Trébizonde la Vierge debout fait le geste de refus[6]. Ce geste se laisse deviner dans l'évangile de Mélitène[7], on le retrouve dans l'évangile de Venise no 141, et dans le Venise no 16 que nous étudierons au chapitre suivant (pl. LXXXIV). La plupart des artistes de Cilicie suivent, par contre, les formules byzantines[8].

*Nativité* (pl. XLVI, 103). Nous avons le type complexe où la Nativité est combinée

1. Millet, *Iconographie*, p. 70.
2. *Ibid.*, p. 70.
3. Strzygowski, *Die Bilderkreis des griechischen Physiologus*, Leipsig, 1899, p. 591.
4. Omont, *Évangiles avec peintures byzantines*, pl. 98.
5. Omont, *Miniatures des Homélies sur la Vierge du moine Jacques*, Paris, 1927, pl. XX.
6. Weitzmann, *Armenische Buchmalerei*, pl. XIV, 48.
7. Macler, *Miniatures arméniennes*, pl. IX, 17.
8. Évangile de la reine Keran, Tchobanian, *Roseraie d'Armenie*, t. II, p. 128 h. t. – Évangile de la dame Keran, fol. 178.



avec l'annonce aux bergers et l'adoration des mages; ceux-ci s'approchent du côté droit après avoir quitté leurs chevaux. Déjà à l'église d'Akhthamar les mages apparaissent à gauche[1]. Dans l'évangile de Mélitène les épisodes successifs sont réunis en une composition unique: les bergers sont à droite; les mages à cheval occupent le haut de la miniature, à gauche, separés des autres figures par la ligne qui indique le sol[2]. Au commencement du XIIIe siècle, dans l'évangile de Thargmantchats, les mages qui adorent sont à gauche et les bergers à droite[3]. Dans l'évangile exécuté en 1272 pour la reine Keran, les mages à cheval viennent du côté droit, puis ils avancent à pied du côté opposé comme s'ils avaient contourné la montagne. Les bergers sont de nouveau à droite[4]. Dans un autre manuscrit cilicien les mages viennent de droite, mais ici la Vierge est assise devant la crèche et tient l'enfant sur ses genoux[5].

Ce type complexe qui apparaît de bonne heure en Arménie semble y être demeuré la composition habituelle, quoique certains artistes aient parfois figuré la Nativité sans l'adoration des mages[6]. On le voit fréquemment en Cappadoce. A Qaranleq Kilissé, les mages arrivent de droite et leurs chevaux sont attachés derrière eux à un arbre; à Tchareqle Kilissé les montures des trois rois sont figurées dans le haut de la composition, tandis que les mages s'inclinent devant la Vierge[7]. «Ailleurs encore et très anciennement, les iconographes d'Orient ont mis les mages prosternés à droite de la crèche en transposant les bergers à gauche... Nous en trouvons la preuve dans les fresques d'El-Hadra»[8].

*Présentation* (pl. XLVII, 104). Les représentations habituelles comprennent quatre personnages: la Vierge, Joseph, Siméon et la prophétesse Anne[9]. Notre miniaturiste a omis la prophétesse. L'artiste du Venise 1400[10] et ceux de Cilicie ont suivi le type byzantin[11], mais le groupe sans la prophétesse est connu par ailleurs. Un des premiers exemples paraît être la plaque de reliure de Saint-Ambroise de Milan; ce même type, avec quelques légères différences, se retrouve au IXe siècle dans le psautier Chludov et dans le Grégoire de Nazianze de Paris, no 510[12]; un peu plus tard en Cappadoce, dans les peintures de Qeledjlar[13], et au treizième siècle dans deux manuscrits orientaux, le copte-arabe de l'Institut Catholique[14] et un évangile arabe apocryphe de la Bibliothèque Laurentienne, Med. Pal. 386[15]. Tous ces monuments se rattachent à l'Orient soit directement, soit par leur tradition iconographique. Notre miniaturiste s'écarte donc du type qui avait prévalu en Cilicie, pour représenter une ancienne formule orientale. Les données nous manquent pour savoir comment les autres artistes de la Grande Arménie avaient figuré cette scène[16].

1. Strzygowski, *Baukunst*, p. 538, fig. 580.
2. Macler, *Miniatures arméniennes*, pl. IX, 18.
3. Tchobanian, *Roseraie d'Arménie*, t. III, p. 225.
4. Tchobanian, *Roseraie d'Arménie*, t. II, p. 250 h. t.
5. Millet, *Iconographie*, fig. 130.
6. Venise no 1400: Weitzmann, *Armenische Buchmalerei*, pl. XIV, 49. – Évangile de l'an 1313 du canton de Tajq, Manchester, John Righland's Library no 10; voir Tchobanian, *Roseraie d'Arménie*, t. III, p. 223.
7. Jerphanion, *Églises rupestres de Cappadoce*, pl. 104, 3; 129, 2.
8. Millet, *Iconographie*, p. 151.
9. Xyngopoulos, Ὑπαπαντή dans Ἐπετηρὶς τῆς Ἑταιρείας Βυζαντινῶν Σπουδῶν, Athènes, 1929, p. 328–339.
10. Weitzmann, *Armenische Buchmalerei*, pl. XIII, 46.
11. Évangile de la reine Keran, voir Tchobanian, *Roseraie d'Arménie*, t. II, p. 82 h. t.; Évangile de la dame Keran, Jérusalem no 1956, fol. 183; Baltimore, Walters Art Gallery, no 539, p. 421.
12. Omont, *Miniatures des plus anciens manuscrits*, pl. XXXII.
13. Jerphanion, *Églises rupestres de Cappadoce*, pl. 45.
14. Paris, Institut Catholique, Copte-arabe no 1, fol. 109v.
15. Xyngopoulos, Ὑπαπαντή, p. 331, fig. 6.
16. Dans l'évangile de Mélitène la prophétesse est présente: Macler, *Min. arm.* pl. X, 19.

*Baptême* (pl. XLVII, 105). La miniature a été retouchée. Le buste de Jésus est de face, ses jambes sont croisées comme s'il se dirigeait vers Jean mais à la droite des jambes on aperçoit des traces de peinture qui indiquent, probablement, le contour primitif. Si nous suivions ces lignes, le Christ serait posé franchement de face; la contorsion du corps est donc due à une retouche maladroite.

Nous avons indiqué brièvement, en étudiant la miniature correspondante de l'évangile n° 1635, les différents types iconographiques. Le peintre Thoros s'est éloigné cette fois des représentations cappadociennes et il nous a donné une image qui se rapproche davantage de l'ancien type hellénistique. C'est là que nous voyons le fleuve coulant librement entre les deux rives, le Christ dans une attitude majestueuse, c'est aussi dans les monuments plus anciens que seuls deux anges assistent au Baptême [1]. L'allégorie du Jourdain est mal dessinée. Des poissons nagent dans l'eau [2], comme dans les peintures byzantines des XIII[e] et XIV[e] siècles.

*Transfiguration* (pl. XLVIII, 106). Jésus entouré d'une auréole lumineuse est debout sur une colline basse; Moïse est à gauche, Élie à droite. Dans l'évangile de Mélitène, cette gloire enveloppe le Christ et les prophètes; les apôtres sont de face et semblent discuter [3]. Les miniaturistes de Cilicie dessinent l'auréole seulement autour du Christ. Dans l'évangile de la dame Keran, Jérusalem n° 1956, Pierre se lève à moitié et parle, Jean est prosterné, les yeux fermés, Jacques tourné vers Pierre se protège le regard. Leurs attitudes sont beaucoup plus agitées dans l'évangile de la reine Keran, Jérusalem n° 2563. Pierre se soulève d'un mouvement vif, Jean est étendu de tout son long et Jacques tombe en arrière, la figure cachée dans ses deux mains [4]. Dans cette œuvre de 1272, nous voyons déjà l'exagération qui caractérisera les œuvres byzantines du XIV[e] siècle. Seule la première de ces compositions nous donne le type oriental [5], les deux autres reproduisent les formules byzantines qu'on voyait déjà dans l'évangile de Trébizonde [6].

La miniature de l'évangile que nous étudions ne ressemble guère à ces exemples. Elle en diffère d'abord par le type de Moïse et la place qui lui a été donnée. Moïse, au lieu d'être un jeune homme imberbe debout à droite, comme dans ces manuscrits et les représentations byzantines, a une barbe et il est à gauche. Cette variante appartient à l'Orient. En Cappadoce, dans la nef de Toqale, il est à gauche mais il ne porte pas la barbe [7]; plus tard dans l'évangile copte-arabe de l'Institut Catholique et dans le Copte 13 de la Bibliothèque Nationale il est à cette même place et il est barbu [8]. Dans ces monuments Pierre parle; il est debout ou agenouillé. Dans notre manuscrit le geste de la main gauche rappelle celui de l'allocution, mais le personnage, étendu et acoudé, a une attitude qui nous semble étrange. Elle pourrait être rapprochée de celle qu'on voit dans les monuments de la fin du XIII[e] ou du XIV[e] siècle: à Verria, dans les miniatures du Vatopedinus 735 et du psautier serbe de Munich où «Pierre se prosterne vers la gauche, se soulève sur un bras et retourne la tête» [9]. Jacques, franchement tourné vers la droite et agenouillé, nous fait penser aux compositions où on le voit fuyant. Dans des monuments qui se rat-

1. Millet, *Iconographie*, p. 178.
2. On en voit aussi dans l'évangile Hachette, de l'an 1262.
3. Macler, *Miniatures arméniennes*, pl. X, 20.
4. Tchobanian, *Roseraie d'Arménie*, t. II, p. XVIII, h. t.
5. Millet, *Iconographie*, p. 219-222.
6. Weitzmann, *Armenische Buchmalerei*, pl. XIII, 47.
7. Jerphanion, *Églises rupestres de Cappadoce*, pl. 67, 1.
8. Paris, Inst. Cath. Copte-arabe, fol. 18v; Paris, Copte 13, voir Millet, *Iconographie*, p. 222, fig. 186.
9. Millet, *Iconographie*, p. 229.



tachent à l'Orient, Jacques, le dos tourné, ne protège pas ses yeux [1]. Les œuvres byzantines plus tardives le montrent la figure cachée entre les mains.

Ainsi donc notre miniature s'éloigne des exemples ciliciens; par le type et la place de Moïse elle se rattache aux types orientaux, d'autres éléments montrent les innovations qui se sont introduites dans la miniature byzantine à une époque assez avancée.

*Résurrection de Lazare* (pl. XLVIII, 107). La composition est très resserrée, les Juifs s'approchent tout-à-fait de Jésus au lieu de se tenir un peu à l'écart. Le sépulcre n'est pas représenté, on en a seulement indiqué l'ouverture [2]. Le geste réaliste du serviteur, la main devant le nez pour se protéger de la mauvaise odeur, place notre miniature dans le groupe des monuments orientaux. Déjà au VI[e] siècle dans le Rossanensis un des serviteurs enfonçait son nez dans l'étoffe de son habit; plus tard ce geste, ou celui du serviteur se bouchant le nez, se retrouvent dans les compositions qui se rattachent à l'Orient. Dans la plupart de ces œuvres le serviteur, ou l'ami, passe une main derrière l'épaule de Lazare mais ne délie pas les bandelettes [3]. Ce détail a été négligé aussi par quelques miniaturistes arméniens; dans l'évangile de Mélitène [4] et l'évangile de Jérusalem n° 1956 l'homme se protège de la mauvaise odeur mais ne touche pas Lazare. Les Juifs ne figurent pas dans ces deux miniatures, on a même omis les deux sœurs dans celle de Jérusalem. Ces deux groupes reparaissent dans l'évangile de Venise n° 141, par contre le serviteur a été supprimé. Le groupe d'amis qui assistent au miracle se trouve dans le Rossanensis mais en Cappadoce, ou dans les anciennes représentations byzantines, ces figures ont été éliminées. Elles se retrouvent dans quelques œuvres du XII[e] ou XIII[e] siècle et à partir du XIV[e] le type complexe devient d'un usage courant [5]. Pourtant notre miniature se rapproche davantage du manuscrit de Rossano que des représentations ultérieures. Dans l'évangile du VI[e] siècle, comme dans le nôtre, les amis, au lieu de se grouper autour du sépulcre, avancent et s'approchent tout-à-fait du Christ. La ressemblance entre ces deux miniatures est frappante et nous montre, encore une fois, l'archaïsme des représentations de l'évangile de Venise n° 1917.

*Les Rameaux* (pl. XLIX, 108). Alors que la miniature précédente montrait une parenté si étroite avec le Rossanensis, celle-ci suit un type iconographique très différent. Dans l'évangile de Rossano, une place importante est donnée aux enfants. Ce type se perpétue en Cappadoce, et des enfants apparaissent au créneaux de la ville [6]. A cette formule inspirée surtout des récits apocryphes, les Byzantins en opposent une autre où le rôle et le nombre des enfants sont réduits et où les Juifs sont mis au premier plan [7]. Au premier groupe appartiennent les peintures d'Akhthamar [8], l'évangile de Mélitène [9], le manuscrit de Haghbat de l'an 1211 [10], et celui de Baltimore n° 539; au second l'évangile de la dame Keran, les peintures de l'église de Tigran Honents à Ani [11] et le ma-

1. Millet, *Iconographie*, p. 223.
2. Le sépulcre a été représenté aussi d'une manière schématisée à Akhthamar (Strzygowski, *Baukunst*, p. 299, fig. 337), mais dans cette peinture du X[e] siècle les deux sœurs ont pris la place des Juifs derrière le sépulcre.
3. Millet, *Iconographie*, p. 235.
4. Macler, *Miniatures arméniennes*, pl. X, 20.
5. Millet, *Iconographie*, p. 239-244.
6. *Ibid.*, p. 254-258.
7. *Ibid.*, p. 260-262.
8. Strzygowski, *Baukunst*, p. 299, fig. 337.
9. Macler, *Miniatures arméniennes*, pl. XI, 21.
10. Tchobanian, *Roseraie d'Arménie*, t. III, p. 284 h. t.
11. Strzygowski, *Baukunst*, p. 301, fig. 339.

nuscrit que nous étudions. Aucun des éléments pittoresques introduits par les Grecs au cours des treizième et quatorzième siècles ne figurent dans notre manuscrit, la composition conserve l'ancienne simplicité. La représentation de Jérusalem rappelle les formes usitées par les artistes du XI[e] siècle, tout particulièrement celles du Paris. gr. 74 [1].

*La Cène* (pl. XLIX, 109). Dès le IX[e] siècle, dans le psautier Chludov, les apôtres sont assis autour de la table, au lieu d'être étendus sur des lits [2]. Les Byzantins conservent encore quelque temps l'attitude allongée, mais les Orientaux les figurent toujours assis [3]. Plus encore que par les attitudes, le type oriental se distingue du type byzantin par la place des apôtres. En Orient, Judas est à l'autre extrémité de la table; il tend la main, parfois il met un morceau dans sa bouche [4]. Les Byzantins mettent Pierre à la place d'honneur, directement en face du Christ; Judas est ramené vers le milieu et Jean s'assied à côté du Maître et s'incline pour lui parler [5]. Le type oriental persiste dans l'évangile de Mélitène [6], le peintre Thoros adopte la formule byzantine. La composition est simple, elle rappelle les œuvres des XI[e] et XII[e] siècles.

*Lavement des pieds* (pl. L, 110). M. Millet a distingué les différents types en s'attachant surtout au geste du Christ. Dans le type hellénistique l'action est discrètement indiquée, mais «le réalisme oriental représente l'action brutale; Jésus «se met à laver», incliné, les bras tendus, parallèles. Il ne touche pas la serviette, nouée à sa taille comme un tablier. Pierre proteste encore puis consent. Les autres apôtres se tiennent debout derrière lui, dans le fond ou sur les côtés [7]». Le type byzantin diffère sur deux points: quelques-uns des apôtres assis à côté de Pierre se déchaussent; Jésus essuie le pied de Pierre, au lieu de laver. Les Byzantins «réagissent contre le réalisme oriental et restaurent l'élégance hellénique [8]».

Ce réalisme oriental s'est conservé dans notre miniature mais sous une forme atténuée. Jésus saisit le pied de Pierre d'une main, et l'essuie de l'autre avec un pan de la serviette jetée sur son épaule. Les deux formules se combinent mais le geste d'essuyer le pied est moins visible que le mouvement brutal avec lequel Jésus empoigne la cheville. En Cappadoce [9] et dans quelques monuments byzantins tels Saint-Luc en Phocide et Daphni, les apôtres sont répartis en deux groupes, comme dans notre manuscrit.

*Crucifiement* (pl. L, 111). Nous avons signalé, en étudiant ce thème dans l'évangile n° 1635, les deux types principaux: le type syro-cappadocien où la Vierge et le porte lance sont placés d'un côté, Jean et le porte éponge de l'autre; le type byzantin où l'on voit d'une part Marie et les saintes femmes, de l'autre Jean et le centurion. Nous avons vu que les artistes ciliciens avaient choisi la seconde formule, tandis que la première se trouvait dans des œuvres plus anciennes, les évangiles de Mélitène et de Jérusalem, n° 1924.

Par les gestes symétriques de la Vierge et de Jean, portant une main à leur joue, notre miniature s'apparente aux peintures cappadociennes, mais la composition s'est enrichie de la présence des saintes femmes et du centurion. L'art de la fin de la période byzantine nous offre de nombreux exemples où les éléments empruntés aux quatre évan-

1. Omont, *Évangiles avec peintures byzantines*, pl. 141, 177.
2. Millet, *Iconographie*, p. 284, fig. 272.
3. *Ibid.*, p 287, fig. 270, 271; p. 289, fig. 273, 274.
4. *Ibid.*, p. 286-291.
5. *Ibid.*, p. 294.
6. Macler, *Miniatures arméniennes*, pl. XI, 22.
7. Millet, *Iconographie*, p. 310.
8. *Ibid.*, p. 312-313.
9. Jerphanion, *Peintures rupestres de Cappadoce*, pl. 50.



giles sont ainsi associés. Le plus souvent Jean est à côté de la Vierge mais les artistes crétois de Mistra et du Mont-Athos reproduisent la composition symétrique où la mère et le disciple sont chacun d'un côté de la croix [1]. Ces monuments sont d'une époque plus avancée que notre manuscrit mais le type complexe existait anciennement, par exemple dans le Paris. 510 [2]. Notre image remonte donc à ces compositions antérieures au travail de simplification fait par les Byzantins des X[e] et XI[e] siècles; elle en diffère seulement par l'absence du porte éponge. Nous ne pensons pas qu'il faille donner à cette omission un sens précis; elle est due probablement à la négligence de l'artiste, peut-être même au manque de place.

On observera que Jésus reste droit sur la croix, sans fléchir; c'est là une raison de plus, et une raison importante, pour rattacher notre image à des modèles anciens plutôt qu'aux compositions complexes du XIV[e] siècle. L'attitude réservée de la Vierge est, elle aussi, un signe d'ancienneté.

*Gardes au tombeau* (pl. LI, 112). Une longue dalle divise la miniature en deux. Six soldats dorment, assis; un peu plus en arrière deux autres sont étendus, la tête appuyée sur leur main gauche, tandis que la droite saisit celle de leurs compagnons, accoudés de l'autre côté de la dalle, un bras passé par-dessus la pierre. L'évangile arménien du Musée Freer à Washington présente ce même sujet, mais la composition en est différente. Nous ne connaissons pas d'autres exemples contemporains; ce thème appartient à l'ancienne iconographie. Sur des monuments du V[e] ou VI[e] siècle, les gardes assis auprès du sépulcre dorment d'un profond sommeil. C'est ainsi qu'on les voit sur le bouclier d'Arles et sur des sarcophages [3]. Sur l'ivoire Trivulce et le diptyque de Milan [4] la visite des saintes femmes est figurée plus bas, ou sur l'autre face, mais sans se confondre avec la première composition. Toutefois dès le VI[e] siècle, sur l'ivoire du Vatican, les saintes femmes sont placées derrière les soldats [5]. Cette composition n'est pas souvent répétée, mais à partir de cette date la garde du tombeau se confond avec la visite des saintes femmes et elle lui est subordonnée.

En figurant cette scène séparément, notre artiste continue donc une très vieille tradition, interrompue depuis des siècles, mais l'interprétation lui est personnelle. Les soldats qui se tiennent par la main semblent vouloir, par ce geste naïf, empêcher la dalle de se soulever et le Christ de quitter le tombeau. La sépulture de Jésus est donc un sarcophage et non le sépulcre taillé dans le rocher et dont l'ouverture était fermée par une dalle et une grosse pierre roulée contre elle. Pourtant dans la miniature suivante l'ange assis sur la pierre montre le sépulcre vide représenté, comme celui de Lazare, sous l'aspect d'une baie cintrée. Ici la dalle est bien celle qui fermait l'entrée du tombeau et que nous trouvons en Orient comme en Occident. En la figurant posée à terre dans la miniature qui précède la Résurrection, c'est-à-dire avant qu'elle ait pu être déplacée, l'artiste l'a confondue avec le sarcophage.

Les Byzantins du XIV[e] siècle figurent le sarcophage ouvert après la Résurrection et, à l'intérieur, les linges froissés [6]. Bien avant cette date les occidentaux l'avaient représenté aussi. M. Millet a montré comment le banc funéraire, figuré souvent par les orien-

1. Millet, *Iconographie*, p. 450-455.
2. Omont, *Miniatures des plus anciens manuscrits*, pl. XXI.
3. Garrucci *Storia dell'arte cristiana*, t. VI, pl. 479, 17; t. V, pl. 350, 1 et 2.
4. *Ibid.*, t. VI, pl. 449, 2; 450, 11.
5. Rohault de Fleury, *L'Évangile*, Tours, 1874, pl. XCII, 3.
6. Millet, *Iconographie*, p. 580-533.

taux, devient le sarcophage[1]. Il a montré aussi qu'au XI[e] siècle des artistes byzantins plaçaient le sarcophage dans l'ouverture du tombeau[2], et qu'avant cette date il existait déjà dans des œuvres géorgiennes[3]. La confusion faite par notre artiste s'explique donc par les monuments orientaux.

*Saintes femmes au tombeau* (pl. LI, 113). L'ange est assis sur la pierre rectangulaire que nous avons vue dans la miniature précédente. Comme pour la résurrection de Lazare on a dessiné seulement l'ouverture du sépulcre, une baie noire sur le fond d'or. Les formes à moitié effacées, à l'angle inférieur de la miniature, sont les soldats endormis.

Les représentations anciennes montrent la grande pierre roulée devant l'entrée du tombeau. Bientôt cette pierre, sur laquelle est assis l'ange, devient un bloc carré contre lequel s'appuie la dalle qui fermait l'ouverture et qui était maintenue en place par le bloc. Cette dalle est omise assez souvent par les Byzantins, mais on continue à la représenter en Orient jusqu'à une époque assez avancée. Dans un manuscrit syrien du XIII[e] siècle, l'artiste fait glisser la plaque sur la pierre et pose l'ange par dessus[4]. On retrouve la même forme «en examinant le coffret cruciforme de Pascal Ier, au Sancta Sanctorum. Ici, sur la plaque horizontale, l'ange est assis à la manière hellénistique»[5]. La miniature de l'évangile de Jérusalem nº 1796 ressemble tout-à-fait à celle que nous étudions; l'ange assis sur la pierre montre le sépulcre vide, les soldats dorment; la seule différence c'est qu'il y a seulement deux saintes femmes tandis que dans notre manuscrit il y en a trois, comme dans la plupart des monuments à partir du XII[e] siècle[6]. Dans l'évangile de Venise nº 141 l'ange est assis sur la pierre plate, les deux saintes femmes viennent de droite. Au XI[e] siècle le miniaturiste de Kars avait placé l'ange sur une grosse pierre rectangulaire et il avait représenté quatre saintes femmes[7]. Cette grosse pierre se retrouve dans la composition d'un Manuel de peinture du début du XVI[e] siècle et on voit en outre, au premier plan, un sarcophage. Le copiste a écrit *վէմ*, la pierre, sur le bloc rectangulaire et *գերեզման*, tombeau, sur le sarcophage[8].

*Descente aux Limbes* (pl. LII, 114). Jésus, debout au milieu de la composition, saisit la main droite d'Adam prêt à sortir du sarcophage. Derrière Adam on voit la tête d'Ève et celle d'un jeune homme imberbe, Abel probablement. David et Salomon sont debout derrière le Christ, comme s'ils le suivaient.

L'évangile de Nicodème décrit d'abord l'attente des justes dans l'enfer, puis l'arrivée du Christ. Les iconographes byzantins ont combiné les divers moments et groupé, autour d'Adam et Ève, les justes qui ne figuraient pas encore dans les représentations les plus anciennes. On peut distinguer trois types d'après l'attitude du Christ: a) Jésus marche vers Adam et le saisit par la main; b) Jésus entraîne Adam; c) Jésus est au milieu, Adam et Ève sont placés symétriquement de chaque côté. Le premier de ces types est le plus commun et celui que nous voyons représenté ici.

1. Millet, *Iconographie*, p. 529.
2. *Ibid.*, p. 524–525.
3. *Ibid.*, p. 530.
4. *Ibid.*, p. 521.
5. *Ibid.*, p. 521–522.
6. *Ibid.*, p. 520.
7. Tchobanian, *Roseraie d'Arménie*, t. III, p. X h. t.
8. Tchobanian, *Roseraie d'Arménie*, t. II, p. 214. La description de ce manuscrit de Venise, nº 1434, publiée par le P. Alichan dans la revue arménienne *Bazmavep*, Juillet-Octobre 1896, a été en partie traduite par M. Macler et quelques-uns des dessins reproduits dans *Documents d'art arménien*, p. 4–35. Nous renvoyons à la reproduction photographique de M. Tchobanian, plutôt qu'au dessin de la revue *Bazmavep*, ou des *Documents d'art arménien*, car la mot գերեզման n'est pas visible sur les dessins.



Notre miniaturiste n'a dessiné ni les portes brisées de l'enfer, ni l'Hadès[1]; Jésus marche sur le sol il est au même niveau et même un peu plus bas qu'Adam, tandis que d'habitude, étant placé plus haut, il doit se pencher vers lui. Dans le Venise nº 141 Jésus marche sur les portes brisées et entraîne Adam avec lui. Le miniaturiste de l'évangile de la dame Keran introduit une modification intéressante. L'enfer est un fossé profond au milieu des rochers et il est entouré de murs crénelés; Adam et Ève tendent éperdument les bras vers le Christ qui semble voler vers eux; David, Salomon et saint Jean Baptiste sont de l'autre côté du fossé et, au fond, on aperçoit les portes brisées[2].

*Ascension* (pl. LII, 115). Le Christ monte dans une auréole portée par quatre anges, dont deux sonnent de la trompette; il bénit d'une main, et de l'autre il tient un rouleau déplié. Au bas, on voit la Vierge et les apôtres. Ce type s'éloigne du type byzantin normal par deux points importants: l'omission des anges auprès de la Vierge; la présence des anges sonnant la trompette.

Sur les ampoules de Monza, où nous voyons les plus anciennes représentations de l'Ascension en Orient, les anges ne se mêlent pas encore au groupe des apôtres; les Byzantins en introduisent d'abord un, puis deux, mais la formule ancienne se perpétue en Orient. Des œuvres byzantines qui s'y rattachent, comme les psautiers à illustration marginale, restent fidèles à l'ancienne iconographie[3]; de même sur quelques ivoires du X[e] au XII[e] siècle les anges portent seulement la gloire du Christ[4]. C'est cette variante qui a été adoptée par les artistes arméniens. La belle miniature de l'évangile de la reine Mlqé s'écarte du type traditionnel à d'autres égards, mais la Vierge et les apôtres assistent seuls à l'Ascension du Christ. Plus tard, dans les manuscrits des XV[e] et XVI[e] siècles nous retrouvons le même groupe sans les anges[5]. Le type byzantin qui avait déjà pénétré en Cappadoce s'introduit aussi dans la miniature arménienne; nous le voyons d'abord au XI[e] siècle dans l'évangile de Mélitène[6], aux siècles suivants en Cilicie[7].

Les anges sonnant la trompette n'appartiennent pas en propre à l'Ascension, nous les retrouvons cependant sur une autre miniature arménienne[8]. Les miniaturistes arméniens du XV[e] siècle et ceux des siècles suivants représentent la seconde venue du Christ indépendamment du Jugement dernier. A l'intersection des bras d'une grande croix on voit le Christ bénissant, à l'intérieur d'une auréole; une gloire plus grande entoure la première et elle renferme quatre figures angéliques tournées dans les quatre directions opposées et sonnant la trompette[9]. Déjà avant cette date ces anges avaient été associés au Jugement dernier. A la chapelle de Timios Stavros près de Sinassos, en Cappadoce, au-dessus des douze apôtres assis on voit l'Ancien des Jours dans une auréole portée par deux anges. Deux autres, au-dessous de l'auréole, sont figurés soufflant dans une trompe[10]. A l'église de Nicorzminda, en Géorgie, ces anges sont ajoutés au motif du Christ dans

1. Les portes de l'Hadès manquent aussi dans l'évangile de Mélitène: Macler, *Min. arm.*, pl. XIII, 25
2. Jérusalem nº 1956, fol. 110.
3. Psautier Chludov, fol. 46v; Psautier de Londres, Add. 19352, fol. 58v.
4. A. Goldschmidt et K. Weitzmann, *Die byzantinische Elfenbeinskulpturen des X–XIII Jh.*, Berlin, 1934, t. II, fig. 114, 115, 117, 122, 221, 222.
5. Macler, *Miniatures arméniennes*, pl. XVIII, 41; XXVI, 59; XXXIX, 93; XLIX, 124; LVI, 151. – Id., *Documents d'art arménien*, pl. XXV, 55; LI, 110; LXXII, 166.
6. Macler, *Miniatures arméniennes*, pl. XIII, 26.
7. Baltimore, Walters Art Gallery, nº 539, fol. 594v; deux anges volent vers la Vierge.
8. Macler, *Documents d'art arménien*, pl. XCIX, 251.
9. Macler, *Miniatures arméniennes*, pl. XXVII, 61; XL, 96. – Id., *Documents d'art arménien*, pl. XXVI, 57; LII, 112.
10. Jerphanion, *Églises rupestres de Cappadoce*, t. III, pl. 194, 4.

l'auréole[1]. La parenté est encore plus étroite avec la fresque d'une église russe qui représente l'Ascension et où les anges sonneurs se trouvent au haut de la gloire[2].

Notre miniature diffère des compositions habituelles par un autre détail, Jésus tient un parchemin déplié au lieu du rouleau ou du livre. Ce détail se retrouve dans l'évangile de Rabula et dans les représentations des visions apocalyptiques; pour ne mentionner qu'un exemple arménien, le Christ de la vision d'Ézéchiel dans la Bible d'Erznka tient une grande feuille ouverte[3].

*Pentecôte* (pl. LIII, 116). Les apôtres semblent répartis en trois groupes: six sont assis en rangée horizontale, les six autres sont disposés en deux colonnes verticales. A cause de cette modification les langues de feu qui partent du trône de l'hétimasie – motif familier de toutes les Pentecôtes byzantines – ne touchent pas tous les disciples. Au premier plan un homme couronné et deux autres en tunique courte et tête nue sont debout au-dessous d'un arc.

On a montré comment le schéma iconographique de la Pentecôte se transforme dans les œuvres orientales, et les apôtres au lieu d'être assis sur un banc en forme d'hémicycle sont groupés en deux colonnes verticales ou en rangées horizontales[4]. Notre composition montre un stade intermédiaire de cette évolution. En modifiant la forme du banc les artistes byzantins avaient déplacé aussi les groupes des «tribus» et des «langues» qui, dans les compositions anciennes, attendaient au dehors[5]. A partir du XIe siècle ils sont introduits dans cette sorte d'arcade qui montre la forme du banc[6]. Les groupes sont réunis et réduits le plus souvent à deux figures, un roi et un Éthiopien. L'homme couronné de notre miniature doit être comparé au personnage royal des manuscrits des XIe et XIIe siècles, ce n'est pas encore le κόσμος qui apparaît dans les monuments byzantins du XIVe siècle. Le personnage de gauche, crâne aplati et visage curieux, n'a pas vraiment une physionomie humaine. A partir du XIIIe siècle certains artistes arméniens placent au milieu du groupe dessiné sous l'arcade un personnage à tête d'animal[7]. Il nous semble toutefois que ce n'est pas cette forme étrange qui a été dessinée ici, notre copiste est tout simplement incapable de représenter un visage de profil.

*Dormition de la Vierge* (pl. LIII, 117). La Vierge, étendue sur sa couche, est entourée des apôtres. Jésus incline la tête vers sa mère et tend son âme, figurée sous la forme habituelle d'un enfant emmaillotté, à un ange qui descend du ciel. Au premier plan un archange brandit l'épée avec laquelle il vient de trancher les deux bras de l'homme qui est vu de face, le dos appuyé à la couche funèbre.

Les écrits apocryphes relatent les épisodes successifs de la mort de la Vierge et de son enterrement[8]. Les apôtres, conduits à Jérusalem sur des nuées, entourent la Vierge. Lorsque Jésus a recueilli l'âme de sa mère, les disciples commencent les préparatifs des funérailles; les prières d'usage sont récitées, puis le cortège se dirige vers le cimetière.

1. Baltrusaïtis, *Etudes sur l'art médiéval*, pl. LXXXVIII, 150.
2. Pokrovskij, *Stjennyja rospisi v drevnich chramach grečeskich i russkich*, Moscou, 1890, pl. IX.
3. Tchobanian, *Roseraie d'Arménie*, t. II, p. 164 h. t.
4. Grabar, *Le schéma iconographique de la Pentecôte*, dans *Seminarium Kondakovianum*, 1928, p. 223-239.
5. Paris. 510, voir Omont, *Miniatures des plus anciens manuscrits*, pl. XLIV; Petropol. 21, voir C.R. Morey, *Notes on East Christian Miniatures*, dans *The Art Bulletin*, 1929, fig. 85.
6. Hatch, *Greek and Syrian miniatures in Jerusalem*, pl. V; Omont, *op. cit.* pl. CIX; CXVI, 3.
7. L'exemple le plus ancien que nous en connaissions est celui de l'évangile n° 539 de la coll. Walters de Baltimore. Pour des exemples plus tardifs voir Macler, *Min. arm.* pl. XIX, 48; XXVI, 60; XXIX, 94 *Documents*, pl. XXVI, 58; LI, 111.
8. L. Wratislav-Mitrović et N. Okunev, *La Dormition de la Sainte Vierge dans la peinture médiévale orthodoxe*, dans *Byzantinoslavica*, 1931.



Les Juifs veulent empêcher l'ensevelissement et l'un d'eux, appelé Jéphonias, se précipite vers la couche et veut la renverser. A ce moment un ange descend soudain et tranche de son épée les mains du misérable qui a osé toucher le corps de la Vierge. L'épisode de l'ange et de Jéphonias appartient donc aux funérailles et pas à la Dormition même. Les compositions les plus anciennes montrent seulement la mort, ni l'ange ni le Juif ne sont figurés[1]. Ce n'est qu'au XIIIe siècle, lorsque les thèmes se rapportant à l'histoire de la Vierge reçoivent un grand développement, que les artistes créent le type complexe où les différents moments sont groupés en une image unique[2]. Notre miniature, tout en se rattachant à la formule qui se répand au XIVe siècle, conserve à plusieurs égards la simplicité des modèles anciens: on ne voit ni les hiérarques debout derrière les apôtres, ni les saintes femmes qui se lamentent, ni la foule des anges autour du Christ. Pourtant d'autres artistes de la Grande Arménie avaient déjà représenté ces personnages autour de la couche funèbre. A l'église de Tigran Honents, à Ani, qui date de l'an 1215, on voit auprès des apôtres des hommes qui portent le costume des évêques; derrière eux on distingue un édifice à colonnes, et entre les colonnes de l'étage supérieur des femmes qui se lamentent. Des anges descendent du ciel et tendent les bras pour recevoir l'âme de la Vierge portée par le Christ. Jéphonias et l'archange n'ont pas été figurés[3].

Les artistes arméniens semblent avoir connu aussi un cycle détaillé où les divers moments du drame étaient représentés séparément, comme dans certaines églises byzantines du XIVe siècle. Un Manuel de peinture des premières années du XVIe siècle offrait deux modèles aux peintres. Dans le premier, la Vierge est portée par quatre apôtres suivis d'un ange, l'épée appuyée contre l'épaule, et de trois femmes dont on ne voit que les têtes. Jéphonias est agenouillé au premier plan mais ses bras coupés restent attachés au cercueil. La composition suivante montre la mise au tombeau. Deux apôtres déposent le corps dans un sarcophage; le Christ entouré d'anges est venu accueillir l'âme de sa mère[4]. Les manuscrits qui nous sont parvenus ne nous offrent que de rares exemples de la Dormition et ceci ne nous surprendra guère puisque le récit de la mort de la Vierge n'appartient pas aux livres des évangiles; les cycles des grandes fêtes représentées au début des évangiles des XVe et XVIe siècles ne renferment pas non plus cette scène; nous pouvons signaler cependant la miniature d'un des feuillets détachés appartenant à M. Sevadjian, où la Dormition est figurée d'une manière qui diffère de toutes celles que nous avons vues[5].

*Christ trônant* (pl. LIV, 118). Le Christ, assis de face sur un large trône, bénit d'une main et tient le livre des évangiles de l'autre. Aux quatre angles du trône on voit les symboles des évangélistes: en haut et à gauche l'ange, à droite l'aigle. Les figures du bas ne se distinguent pas aussi bien; à cause de la crinière dessinée avec soin nous reconnaissons le lion dans l'animal de gauche et le bœuf dans celui de droite.

Dans les représentations des visions apocalyptiques ou des compositions qui s'y rattachent, l'auréole du Christ est portée par ces animaux. Les artistes du XIVe siècle ont adapté ce thème à celui du Christ trônant et bénissant et ils ont placé les quatre bêtes autour du trône. Un reliquaire d'argent, fait en 1300 pour le prince Eatchi Prochian, nous en donne le premier exemple; l'ange et l'aigle sont à gauche, le lion et le

1. Wratislav-Mitrović et Okunev, *op. cit.*, p. 151.
2. *Ibid.*, p. 151.
3. Strzygowski, *Baukunst*, p. 301, fig. 339.
4. Macler, *Documents d'art arménien*, p. 32, fig. 18.
5. Macler, *Documents d'art arménien*, pl. CI, 256.

bœuf à droite[1]. A l'église d'Amaghu[2], au-dessus de l'autel, sur la porte Sud du monastère des Saints-Apôtres à Sevan[3], sur un rideau d'autel l'ange et le bœuf sont à gauche, l'aigle et le lion à droite[4]. Comme on le voit nous avons trois dispositions différentes. Les descriptions de Jean et d'Ézéchiel ne sont pas assez précises pour qu'il soit possible de répartir ces monuments d'après les visions dont ils s'inspirent. Il n'est guère facile non plus d'établir un classement d'après la date ou la provenance car sur trois œuvres du XIV[e] siècle de la province de Siuniq nous trouvons trois groupements différents; nous voulons parler de l'évangile de Venise, du reliquaire d'Éatchi et de la sculpture d'Amaghu.

Le type adopté par le miniaturiste Thoros correspond à celui des monuments les plus anciens où le Christ apparaît dans une auréole portée par les quatre animaux. Nous le voyons à l'abside de Hosios David à Salonique, à Baouît, au Monastère Blanc de Sohag et dans plusieurs églises de Cappadoce[5]. Il se perpétue dans l'art byzantin; on le voit dans un évangile de la Bibliothèque Marcienne de Venise, n° 540[6], et sur la dalmatique dite de Charlemagne[7]. Parmi les œuvres arméniennes on peut signaler une pierre tombale et des miniatures de manuscrits des XV[e] et XVI siècles[8]. Dans ces derniers les quatre bêtes entourent le trône du Christ au Jugement dernier. On peut mentionner aussi la lettre Ս de la Bible d'Esayi Ntchetsi, bien que la composition ne soit plus la même, parce que les quatre bêtes sont groupées de la manière que nous avons vue[9]. C'est donc le type communément employé dans l'art chrétien primitif et plus tard dans le œuvres byzantines qui a été adopté par Thoros et qui survit dans les miniatures arméniennes.

Les deux autres types, sans être aussi répandus, ne sont pas tout à fait inconnus. Celui d'Amaghu, le bœuf à gauche et le lion à droite, semble avoir été représenté en Cappadoce. La peinture de Sainte-Barbe de Soghanle est en partie effacée mais on peut distinguer à gauche l'ange et le bœuf[10]. Sur une miniature arménienne les animaux qui portent l'auréole du Juge suprême sont disposés de cette manière[11]. La formule du reliquaire nous est connue seulement par un autre exemple arménien. Dans la Bible d'Erznka une miniature de pleine page représente la vision d'Ézéchiel et autour de la gloire du Christ on voit à gauche l'ange et l'aigle, à droite le lion et le bœuf[12].

Dès une époque ancienne le Christ trônant faisait partie du cycle des représentations placées au début du manuscrit. Dans l'évangile d'Etchmiadzin il est entre deux apôtres; une main malhabile l'a dessiné à l'intérieur d'un médaillon orné de l'évangile de Trébizonde[13]. Plus tard encore nous trouvons le Christ assis et bénissant dans l'évangile

1. Tchobanian, *Roseraie d'Arménie*, t. II, p. 64.
2. Mgr. Hovsephian, *Khaghbakians et Prochians*, p. 192.
3. Mgr. Hovsephian, *La porte sud du monastère des Saints-Apôtres* (en arm.) dans *Anahit*, 1932, p. 36-38.
4. Tchobanian, *Roseraie d'Arménie*, t. III, p. 256 h. t.
5. Xyngopoulus, Τὸ Καθολικὸν τῆς Μονῆς τοῦ Λατόμου ἐν Θεσσαλονίκῃ καὶ τὸ ἐν αὐτῇ ψηφιδωτόν dans Ἀρχαιολογικὸν Δελτίον, 1929, pl. 5-8. Voir aussi Ch. Diehl, *A propos de la mosaïque d'Hosios David à Salonique*, dans *Byzantion*, 1932, fig. 34. – Clédat, *Baouît*, pl. XLII, XC. – Strzygowski, *Baukunst*, p. 731, fig. 692; une reproduction plus complète de cette fresque de Sohag se trouve dans *Les églises arméniennes anciennes et nouvelles de l'Égypte* (en arm.), Le Caire, 1927, p 19. - Jerphanion, *Églises rupestres*, pl. 39, 3; 150, 2; 153, 1.
6. *Hautes Études Millet*, C 555.
7. Diehl, *Manuel d'art byzantin*, p. 887, fig. 440.
8. Macler, *Min. arm.*, pl. XXVII, 62; XL, 95. – Id., *Documents*, pl. XXVIII, 61; LII, 113; CI, 255.
9. Tchobanian, *Pages arméniennes*, pl. 37.
10. Jerphanion, *Églises rupestres de Cappadoce*, pl. 186, 2.
11. Macler, *Documents d'art arménien*, pl. CI, 255.
12. Tchobanian, *Roseraie d'Arménie*, t. II, p. 164 h. t.
13. Weitzmann, *Armenische Buchmalerei*, pl. IV, 13.



de Venise n° 141, mais on lui a adjoint le portrait du possesseur. Cette habitude n'est d'ailleurs pas exclusivement réservée à l'Arménie, le portrait du Christ se trouve dans des manuscrits byzantins comme un évangile de Sinaï et celui de la collection Garrett de Baltimore qui était autrefois au skyte de Saint-André au Mont-Athos, mais dans ces deux exemples le Christ est debout[1].

*Vierge trônant* (pl. LIV, 119). Tout comme le Christ trônant, la Vierge avec l'Enfant est une des figures que les miniaturistes arméniens aiment à placer au début des évangiles. Les types ne sont pas toujours les mêmes[2], mais dès l'an 1007 nous trouvons dans l'évangile dit d'Andrinople la Vierge *Hodigitria* qui est le type iconographique adopté par notre miniaturiste[3]. Dans l'évangile d'Andrinople cette image est combinée avec la scène de donation, mais le portrait du donateur figuré sur la page opposée n'apporte pas de motification dans le type iconographique. Le peintre Thoros s'est souvenu du thème de la Vierge adorée par deux anges et il les a ajoutés à la représentation, mais ces anges, au lieu d'être posés franchement à côté de la Vierge, sont à moitié cachés par le fauteuil. Ce changement s'explique par les besoins de symétrie avec la figure du Christ trônant entouré des quatre animaux; les deux anges semblent prendre la place de l'homme ailé et de l'aigle de l'autre miniature.

Le peintre a dessiné son portrait dans la marge de ce feuillet. C'est un jeune homme encore imberbe, vêtu d'une longue tunique. Nous avons vu que ce manuscrit est le premier où Thoros soit nommé; l'activité artistique de ce copiste continue environ vingt cinq ans après cette date, il est donc compréhensible que nous ayons ici le portrait d'un jeune homme; ce qui est moins aisé à expliquer c'est qu'il ait un nimbe autour de la tête. Malgré un examen attentif il ne nous a pas été possible de déterminer si ce nimbe a été ajouté plus tard par celui qui a dessiné les petites fleurs autour du cadre.

Le peintre Thoros a varié un peu les types iconographiques des Vierges qu'il a dessinées dans ces manuscrits. Dans le manuscrit de Venise n° 1108 nous voyons de nouveau la Vierge *Hodigitria*, mais dans une attitude plus familière que d'habitude. Elle n'est plus assise majestueusement sur un trône richement orné, mais elle est sur un banc de bois, assise à l'orientale[4]. Dans l'évangile du British Museum, à l'intérieur de la tête de chapitre de Marc, la Vierge avec l'Enfant est de nouveau entre deux anges, mais cette fois nous voyons la Vierge allaitant et les anges tiennent des coupes. On sait que le motif de la Vierge allaitant, répandu en Occident, existait déjà dans l'art copte[5]. Est-ce une survivance lointaine de ce thème qui reparaît dans ce manuscrit et qu'on retrouve dans un évangéliaire du XV[e] siècle[6]? La chose ne serait pas improbable en soi, étant donné le caractère archaïque de l'iconographie religieuse en Arménie. Nous hésiterons cependant à conclure dans ce sens et à écarter l'hypothèse d'une influence occidentale à cause d'autres thèmes qui se rencontrent dans l'œuvre de Thoros. Une des pages de la Bible d'Esayi Ntchetsi est entièrement recouverte par la représentation de l'arbre de Jessé[7], sujet pro-

1. Sinaiticus 204, *Hautes Études Millet*, B 132. - Skyte de Saint-André n° 5: Friend, *Portraits of Evangelists* dans *Art Studies*, 1927, fig. 17.
2. Dans les manuscrits du X[e] siècle comme l'évangile d'Etchmiadzin et le Jérusalem n° 2555 la Vierge est assise orante et L'Enfant est sur ses genoux, voir Macler, *Évangile d'Etchmiadzin*, fol. 7v; Strzygowski, *Ein zweites Etchm.-Ev.*, pl. III.
3. Wietzmann, *Armenische Buchmalerei*, pl. X, 34.
4. Alichan, *Sisakan*, en face de p. 133.
5. Quibell, *Excavations at Saqqara. The monastery of Apa Jeremias*, Le Caire, 1912, pl. XXII.
6. Mgr. Hovsephian, *Khaghbakians et Prochians*, p. 232 note 2; p. 233, fig. 102.
7. Tchobanian, *Pages arméniennes*, pl. 37.

pre à l'Occident et qui pénètre dans l'art byzantin seulement à partir du XIVe siècle. Si ce thème occidental s'est introduit dans l'œuvre de Thoros il se pourrait que notre peintre ait trouvé dans les mêmes modèles la figure de la Vierge allaitant. La voie de pénétration de ces motifs doit être recherchée dans les provinces voisines de Siuniq où s'étaient établis des Dominicains. Cette influence occidentale, si elle a existé, n'apparaît pas encore dans notre manuscrit, la question ne peut d'ailleurs être élucidée tant que des œuvres importantes comme la Bible d'Esayi Ntchetsi resteront inédites.

Le trait saillant de toutes ces miniatures est le caractère archaïque de l'iconographie; l'artiste figure parfois des épisodes, comme les gardes au tombeau, qui depuis les premiers siècles chrétiens n'avaient plus été traités séparément; d'autres fois les formules qu'il suit se rapprochent beaucoup plus de celles des monuments de la première époque que des œuvres à peu près contemporaines, tel est le cas de la résurrection de Lazare. Les types iconographiques diffèrent le plus souvent de ceux des manuscrits ciliciens tant par le caractère archaïque qui prédomine ici, que par la parenté plus grande avec les exemples cappadociens. Les artistes ciliciens empruntent plus souvent les formules de la capitale. Toutefois nous trouvons à plusieurs reprises des miniatures qui rappellent les types byzantins, mais il faut noter qu'à l'exception de quelques compositions comme la Dormition, ces types sont ceux des monuments du XIe siècle. Ce phénomène est en rapport avec les évènements historiques. Par suite de l'occupation byzantine, les influences artistiques pénétrèrent plus avant dans tout l'Orient chrétien. En Cappadoce il y a une différence sensible entre les peintures des grottes les plus anciennes, fidèles aux formules syriennes, et celles des chapelles des XIe et XIIe siècles où les apports byzantins, assez nombreux, modifient les compositions. Les œuvres arméniennes nous offrent un autre exemple de la pénétration des modèles byzantins à cette époque. Ce changement avait déjà été observé dans des manuscrits du XIe siècle, celui dont nous nous occupons nous permet de constater que cette influence avait pénétré jusqu'aux provinces occidentales sans supplanter cependant l'ancienne tradition nationale. Les types orientaux subsistent côte à côte avec les formules byzantines et ils leur sont presque toujours préférés.

*Étude stylistique.* Les compositions sont simples et conçues presque toujours selon un schéma symétrique. Les personnages sont peu nombreux; même lorsque le sujet en demande un plus grand nombre notre miniaturiste réduit le groupe autant que possible, par exemple dans les Rameaux. Quand le nombre est en quelque sorte imposé, comme dans le Lavement des pieds ou l'Ascension, il se contente de placer quelques-uns au premier plan et de suggérer la présence des autres en dessinant seulement leur nimbe. Souvent le cadre coupe en partie les figures extrêmes, même dans des compositions telles les Saintes femmes au tombeau, qui comportent un petit nombre de personnages. Notre artiste élimine aussi le paysage et les accessoires. Des arbres et des rochers figurent dans le Baptême, la Nativité ou les Rameaux, là où ils font partie du sujet, mais ailleurs, dans des compositions comme l'Ascension où d'autres peintres placent volontiers des arbres dans le fond, mais où leur présence n'est pas absolument nécessaire au sujet, notre miniaturiste les supprime. Parfois il pousse la recherche de la simplicité encore plus loin; le rocher dans lequel est taillé le sépulcre du Christ ou celui de Lazare n'a pas été figuré, on s'est contenté d'en marquer seulement l'ouverture et une niche sombre se détache sur le fond d'or de la miniature. L'intérieur est indiqué par des édifices groupés d'un côté ou disposés symétriquement de part et d'autre. Ils sont souvent circulaires avec un toit conique ou une coupole, d'autres fois nous voyons une construction de forme basilicale avec un toit en charpente. Les accessoires sont eux aussi réduits au strict minimum et ils sont tellement schématisés qu'on a parfois de la peine à les reconnaître. Ainsi les pupitres des évangélistes, que d'autres placent légèrement de biais afin d'en montrer les trois dimensions, sont vus directement de face et aplatis.



Bien que le miniaturiste ait eu soin de représenter chaque fois un petit nombre de personnages, le cadre est toujours bien rempli. Lorsque nous avons deux ou trois figures celles-ci sont grandes et occupent toute la hauteur de la miniature; c'est ce qu'on voit par exemple dans l'Annonciation et la Présentation; elles sont beaucoup moins grandes quand le sujet exige un nombre plus considérable de personnes. Mais quelles que soient les dimensions les proportions restent sensiblement les mêmes, les têtes sont trop grandes pour la hauteur des corps.

Les personnages sont presque toujours posés de trois quarts; on a évité l'attitude franchement de face autant que celle de profil. La monotonie des attitudes est encore plus sensible par l'absence de mouvement. Les figures sont immobiles même quand le sujet nécessite une certaine action. L'artiste ne recherche pas toujours un effet décoratif dans sa composition, ou du moins les personnages sont rarement déformés pour des besoins ornementaux. Ainsi les anges qui soutiennent l'auréole du Christ dans l'Ascension dessinent un angle, mais la contorsion du buste est due plutôt au désir de la plus grande visibilité qu'au souci décoratif.

Le style de Thoros a un accent plus vigoureux dans les représentations figurées que dans les ornements. Les visages, aux traits fortement accusés, rappelant les types arméniens, ont une expression souvent animée mais dans l'ensemble la répétition des mêmes figures nuit à l'effet général. Les nus sont assez maladroitement modelés. La teinte locale ocre jaune assez claire semble avoir été mise en premier; les traits sont ensuite tracés par des lignes d'un brun noirâtre, puis on ajoute les ombres vertes, les rehauts blancs et quelques taches rouges. Souvent les lumières sont trop fortes et ces lignes blanches dessinées sans grande attention sont mises là où les figures devraient être dans l'ombre. La facture varie d'une miniature à une autre ou plutôt toutes ne sont pas exécutées avec le même soin; les portraits de Jean et de Prochoros sont peut être les meilleurs. Les draperies sont traitées d'une manière assez large; les plis peu nombreux sont modelés par les taches de couleur. Parfois des rehauts clairs dessinent un schéma géométrique mais plus souvent de grands coups de pinceaux déterminent les ombres et les lumières. Quelquefois l'artiste emploie des couleurs différentes sur une même draperie pour montrer les effets de la lumière.

Cette technique du modelé par taches de couleur plutôt que par lignes et gradations de tons a été employée dans les premiers siècles et on la trouve souvent dans les œuvres qui proviennent de l'Anatolie ou des régions voisines. Les meilleurs exemples sont l'évangile de Rossano, le fragment de Sinope et la Genèse de Vienne. Au dixième siècle nous trouvons en Arménie un représentant de tout premier ordre dans l'évangile de la reine Mlqé. Malgré l'infériorité de l'exécution nous reconnaissons dans notre manuscrit cette même tendance, cette même manière, quoique légèrement altérées par l'intrusion du procédé linéaire. Il est intéressant de comparer le portrait du Christ trônant avec celui de la Vierge qui lui fait face. Dans le premier de grandes taches violettes indiquent les ombres sur le manteau d'or du Christ, quelques traits blancs ou vermillon montrent les parties éclairées; sur la tunique bleu cobalt, les ombres bleues et les lumières sont assez librement disposées. La Vierge porte un manteau pourpre, drapé autour des genoux comme celui du Christ, mais par contre les plis sont indiqués tout autrement. Au lieu des touches libres nous voyons des lignes précises qui tendent à schématiser le mouvement de la draperie. Ainsi les deux procédés se trouvent étrangement mêlés, aucun ne conserve toute sa pureté et le style reflète lui aussi les influences diverses que nous avons relevées dans notre étude iconographique.

Comparées aux manuscrits plus anciens de la Grande Arménie et surtout à ceux de Cilicie les œuvres de Thoros montrent des faiblesses dans le dessin. C'est un art plutôt fruste, populaire, qui ne manque pas de saveur, un art qui frappe par sa sincérité mais où l'on commence à découvrir les indices d'une tradition à son déclin. Toutefois la couleur donne une telle fraîcheur et un tel charme à ces peintures qu'en voyant l'original on est tenté d'oublier les défauts du dessin, comme on oubliait les faiblesses du décor.

Le peintre Thoros a été sans doute un des copistes les plus renommés de la province de Siuniq au XIV[e] siècle, le nombre considérable de manuscrits qui nous est parvenu indique combien son travail était recherché par ceux qui désiraient posséder des ouvrages richement illustrés. Son œuvre nous permet de nous rendre compte aussi de l'importance artistique de l'école de Glatzor. Dans ce monastère nouvellement fondé dans une des provinces les plus éloignées de l'Arménie, sous un règne étranger, après de longues années de guerres, d'invasions, de rapines, nous trouvons un groupe de copistes qui poursuivent les anciennes traditions. Les événements politiques ont laissé leur marque, l'influence de l'occupation seldjoukide se fait sentir dans le décor ornemental où des éléments de l'art musulman se mêlent aux formes habituelles; l'occupation byzantine, quoique de courte durée, a laissé des traces évidentes, surtout dans l'iconographie des scènes évangéliques. Mais à travers tous ces apports étrangers, auxquels il faut ajouter les éléments ciliciens, le vieux fond national reparaît encore. On se rend compte que même pendant les époques troubles de la fin du XIII[e] siècle, les moines chassés d'un monastère à un autre ont quand même pu conserver les traditions artistiques transmises par les générations passées. Et lorsque sous la suzeraineté des rois géorgiens, les seigneurs et princes arméniens ont dirigé les affaires de leur pays, lorsque le calme et la prospérité revenus pour quelque temps ont donné un nouvel essor à la vie nationale, les peintres arméniens, tout comme les architectes et les sculpteurs, ont continué dans la voie tracée par leurs prédécesseurs.

Mais cette renaissance est plutôt la dernière floraison de l'art de la Grande Arménie. Dans le décor ornemental surtout, dans ce domaine où les artistes des siècles précédents avaient fait preuve d'un réel talent, nous sommes loin de trouver un progrès. Le peintre Thoros ne possède ni la science sure du dessin dans le rendu des détails, ni le sens décoratif dans l'agencement des éléments qui distinguent les peintres du XIII[e] siècle dont nous avons étudié l'œuvre. Il manque aussi de cet esprit inventif que nous observons en Cilicie. Ce sont là des signes d'affaiblissement et ces faiblesses seront de plus en plus sensibles dans les manuscrits exécutés en Arménie au cours des siècles suivants.

---

## CHAPITRE V

# SARGIS PIDZAK ET LA MINIATURE CILICIENNE DU XIV[E] SIÈCLE

Pendant les années où Thoros de Taron travaillait dans la province lointaine de Siuniq, un peintre appelé Sargis Pidzak jouissait d'une vaste popularité en Cilicie. Homme d'une activité inlassable, il a été la personnalité artistique la plus en vue pendant toute la première moitié du XIV[e] siècle. Sa réputation était fermement établie en 1320 lorsque l'évêque Stephannos de Sebaste vint à la cour d'Ochin. Le roi lui ayant offert un évangéliaire « orné de fleurs multicolores », mais qui était resté inachevé, l'évêque chercha un bon peintre pour terminer le travail. «Je trouvai, dit-il, le peintre Sargis, surnommé Pidzak, homme aimant les choses saintes, très instruit dans la peinture, et je lui donnai de mes propres biens 1300 pièces; il se chargea (du travail) et le termina après avoir beaucoup travaillé; il combla les lacunes existantes parmi les images peintes en or[1]». Ce surnom de Pidzak, qui signifie bourdon, lui avait été donné à la suite de l'épisode suivant. Un jour, pendant qu'il peignait des fleurs, un bourdon vint se poser en face de lui, sur la fenêtre; Sargis le vit et en dessina tout de suite l'image. Les personnes qui se trouvaient auprès du peintre, apercevant un bourdon sur sa feuille, crurent qu'il s'y trouvait réellement et firent un geste pour le chasser. Là-dessus Sargis rit; ses amis comprenant leur erreur s'étonnèrent et le surnommèrent Pidzak[2].

Plusieurs manuscrits enluminés et parfois copiés par Sargis nous sont parvenus et nous avons essayé de les grouper autour des deux œuvres, une Bible et un évangéliaire, que nous publions. Un certain nombre ne nous est connu que par les indications des catalogues, mais ceux que nous avons pu étudier suffisent pour nous donner une idée de la personnalité artistique de ce peintre et, d'une façon plus générale, de l'art cilicien du XIV[e] siècle.

Le jeune Sargis avait appris le métier de peintre de son père, le prêtre Grigor. Dans le premier manuscrit daté où l'on trouve son nom, l'évangile d'Etchmiadzin n° 2566/11, écrit en 1301[3], il apparaît encore en qualité d'aide. Grigor a écrit lui-même le mémorial et il y demande une longue vie pour son fils Sargis «qui a beaucoup peint dans cette

1. Alichan, *Sissouan*, p. 236. L'auteur ne mentionne pas où se trouve ce manuscrit.

2. *Ibid.*, p. 517.

3. Hovsephian, *Album de paléographie*, p. 44, notice 121. La date est indiquée de la manière suivante: «En l'an 750 de la nation de Hayk, pendant le règne en Cilicie du roi Léon, fils du baron Thoros, fils du roi Léon, qui fut oint cette même année, et l'année de la mort du catholicos». L'année 750 correspond à l'an 1301 et cette date est effectivement celle de l'onction du roi Léon III. La troisième date ne semble pas concorder avec les précédentes. Le catholicos Grigor Anavarzetsi, qui régnait depuis 1293, est mort en 1307. Mgr. Hovsephian ajoute le nom d'Anavarzetsi, entre parenthèses, après le mot catholicos et donne la date de sa mort, c'est-à-dire 1307, comme celle du manuscrit. Mais s'il paraît difficile d'admettre que le copiste puisse mentionner comme étant mort le catholicos qui est encore en vie, il nous semble tout aussi peu probable qu'il donne comme un événement contemporain l'onction du roi qui avait eu lieu six années plus tôt. L'explication nous paraît devoir être cherchée ailleurs. On doit observer tout d'abord que le copiste ne mentionne pas le nom du catholicos. Or depuis 1289, l'ancien catholicos, Constantin II de Kaduk, que les

œuvre»[1]. Il se passe une quinzaine d'années avant que nous retrouvions le nom de Sargis mais, à partir de cette date, les manuscrits exécutés par lui sont fort nombreux.

La Bibliothèque de Tübingen possède un hymnaire, écrit à Sis en 1316 pour le prêtre Barthoughimeos par le scribe Sargis, qui est, selon toute probabilité, de Sargis Pidzak. Le manuscrit est orné de bandes dessinées en tête de chaque division, de quelques miniatures et d'ornements marginaux[2].

Nous pouvons lui attribuer avec plus de certitude l'hymnaire de la Bibliothèque Nationale nº 66 copié à Sis également, en 1319. La fin du mémorial est perdue mais il nous reste le nom du possesseur, l'archidiacre Pierre, et celui du copiste, Sargis «peintre indigne et menteusement appelé ainsi»[3]. Le terme *սուտանուն քահանայ*, qui est une autre manière de dire qu'il est indigne de porter le titre de prêtre, est employé souvent par Sargis Pidzak. Comme dans l'hymnaire précédent, des bandes ornées sont placées au début des divisions: les unes sont peintes en différentes couleurs, les autres sont uniformément en rouge. Les miniatures et ornements marginaux sont assez nombreux.

En cette même année 1319, Sargis illustrait la Bible nº 1508 de Venise que nous étudierons plus loin. Le texte était copié par un certain Hohannes. En 1325 Sargis collabore de nouveau avec un copiste nommé Hohannes; ils travaillent à Skevra et exécutent un évangéliaire pour le prêtre Sargis. Ce manuscrit se trouvait autrefois au monastère de Varag et, quoique déjà mutilé, il conservait les pages ornementales des tables des canons et un portrait d'évangéliste[4].

Ce séjour à Skevra devrait se placer tout au début ou à la fin de 1325 car, d'après le mémorial d'un autre évangile, Sargis travaillait aussi à Sis en cette année. Le manuscrit connu sous le nom de Khlidj, et conservé autrefois au monastère des Saints-Apôtres à Mouch, était plus richement orné que le précédent. Quatorze pages décorées de grandes arcades et de quatre miniatures de pleine page étaient placées au début, dix-sept miniatures s'ajoutaient aux motifs ornementaux dessinés dans les marges et chaque évangile était précédé d'une grande tête de chapitre[5].

En 1331 notre peintre était encore dans la capitale et cette fois il ornait une copie de la traduction arménienne des Assises d'Antioche, faite sur l'ordre de Léon IV (Venise nº 107). Il a représenté au début une scène de jugement. Le roi est assis à l'orientale sur un trône bas, et devant lui on voit deux hommes sur des coussins. Un troisième est debout, il pose la main sur la tête d'une femme, agenouillée, suppliante, et il semble plaider pour elle[6]. Cette scène, particulièrement intéressante au point de vue historique, semble avoir

passions religieuses du temps avaient contraint à démissioner, vivait retiré au monastère de Skevra. Quelques historiens ont pensé que Constantin revint au siège en 1307, mais Mgr. Ormanian a montré qu'il s'agit d'un autre évêque Constantin et qu'on ne doit pas le confondre avec le premier (*Azgapatum*, t. II, p. 1803-5). Il se pourrait donc que le catholicos, dont la mort est rappelée, soit celui qui s'était retiré à Skevra. Ce qui donne plus de probabilité à l'hypothèse, c'est que le manuscrit semble avoir été copié à Skevra. Le scribe invoque la protection de la Sainte-Croix où, dit-il, le manuscrit fut écrit. Or une des deux églises de Skevra portait le vocable de la Sainte-Croix.

1. Hovsephian, *Album de paléographie*, pl. 85.

2. Tübingen MA XII 22. Voir F. M. Finck et L. Gjandschezian, *Verzeichnis der armenischen Handschriften der Königlichen Universitätsbibliothek*, Tübingen 1907, p. 22. Quelques lignes du mémorial du fol. 333v sont reproduites dans *Atlas zum Katalog der armenischen Handschriften*, pl. IV, 11.

3. F. Macler, *Catalogue des manuscrits arméniens et géorgiens de la Bibliothèque Nationale*, Paris, 1908, p. 32.

4. Y. Lalayan, *Catalogue*, p. 171. Évangile nº 87 anciennement nº 100.

5. Taronetsi, *Mémoriaux du monastère des Saints-Apôtres de Mouch* (en arm.) dans *Ararat*, 1909, p. 982. Ce surnom de Khlidj ou Ghlidj était le nom du donateur Davith Ghelidj qui l'avait acheté en 1408.

6. Cette page est reproduite par Alichan, *Sissouan*, p. 481 h. t. et par le P. V. Hatsuni, *Histoire du costume arménien*, p. 244 h. t.



été prise sur le vif; les personnages portent les costumes arméniens de l'époque. Le manuscrit lui-même est très peu orné: une tête de chapitre en forme de rectangle est dessinée au début, et la première ligne est écrite en caractères ornés.

L'évangile nº 16 de Venise a été écrit à Drazark cette même année par le copiste Thoros et illustré par Sargis. L'année suivante, en 1332, Sargis ne se contente pas d'enluminer un évangéliaire mais il se charge aussi de la copie. Il fut sans doute aidé dans ce long travail car, après avoir demandé qu'on se souvienne de ses parents, et de sa sœur, il mentionne aussi son élève Hakob[1]. Le manuscrit renferme, outre les pages ornées des canons et de la lettre à Carpianos, les portraits des quatre évangélistes[2].

En 1336, Sargis copie de nouveau lui-même et illustre un autre évangile, celui-ci pour le prêtre Andreas[3]. En plus des pages ornées du début et des portraits des évangélistes ce manuscrit, conservé autrefois à Akhthamar, renfermait huit grandes miniatures. L'auteur du catalogue n'indique ni la place ni le sujet de ces miniatures; il est probale qu'elles figuraient quelques-unes des grandes fêtes comme celles qui ornent le manuscrit suivant.

L'évangile nº 1973 de Jérusalem, écrit à Sis en 1346, avait été commandé par un certain Nerses pour être offert à la reine Mariun[4], mère de Constantin II et femme du maréchal Baudouin[5]. Les miniatures de pleine page représentent la Nativité, le Crucifiement, la Mise au Tombeau, la Transfiguration, les Rameaux, la Dormition, l'Ascension et la Descente de Croix. Dans cette dernière miniature la reine Mariun est agenouillée à côté de la croix; son nom est écrit auprès d'elle[6]. La reine a été figurée aussi dans la Nativité et l'Entrée du Christ à Jérusalem.

En 1348, Sargis se trouve toujours à Sis et il illustre un Ménologe pour Basilius, évêque de Sis et supérieur du monastère de Drazark. Le nom du possesseur est rappelé dans les nombreux mémoriaux et, à la page 601, Sargis ajoute ce détail qu'il est le cousin, « *մաւրաքեռորդի* », de l'évêque. Ce Ménologe se trouve à la Bibliothèque Pierpont Morgan de New York (nº 622). Des ornements marginaux et souvent des portraits de saints ou de saintes, peints en buste, se trouvent au début de chaque vie. Parfois le portrait en pied remplace l'ornement. A plusieurs reprises, surtout lorsqu'il s'agit de saintes, les personnages portent le costume arménien et ceci donne un intérêt particulier à des représentations qui, par ailleurs, sont assez monotones.

1. Jérusalem nº 2649/94 voir Hovsephian, *Album de paléographie*, p. 46, notice 131. D'après la partie du mémorial reproduite à la planche 86, la copie du manuscrit a été commencée par un autre et c'est seulement à la mort de ce dernier que Sargis poursuit le travail. Le possesseur du manuscrit, le prêtre Georg, avait fait copier le texte d'après l'exemplaire de Georg de Skevra.

2. Ces quatre portraits, la lettre à Carpianos et deux canons, ont été photographiés par Baumstark; des épreuves photographiques se trouvent à la Collection chrétienne et byzantine de l'École pratique des Hautes Études (nos. d'inventaire, 6496-6501). Le manuscrit est daté par Baumstark de l'an 1333-4 mais cette date est celle de la reliure et non du manuscrit lui-même. Voir Tchobanian, dans *Anahit*, 1921, nº I, p. 56. La reliure a été faite également sur l'ordre du possesseur, le prêtre Grigor; son nom apparaît dans le mémorial du texte aussi bien que dans l'inscription de la reliure. Une des plaques avec la figuration du Crucifiement a été décrite par Baumstark (*Palestiniensa*, p. 187-8) et comparée à la plaque de reliure d'un manuscrit syriaque de l'an 1221-2 reproduit à la pl. IX, fig. 6.

3. Lalayan, *Catalogue* p. 183-5, Akhthamar nº 93 anciennement nº 176. On connaît par d'autres inscriptions des parents de Sargis, Grigor et Héghiné mais le nom de sa femme, Zaltun, apparaît ici pour la première fois. Sargis mentionne aussi un frère, Grigor, et une soeur Khoyand Khathun; dans l'évangile de Jérusalem sa sœur s'appelle Thefané tandis qu'ici ce nom est donné à sa belle-mère; son beau-père s'appelle Hovseph.

4. Mgr. Ter Movsesian, *Manuscrits arméniens* dans *Azgagrahan Handes*, 1913, I, p. 80-82.

5. Alichan, *Sissouan*, p. 243.

6. Les photographies de ce manuscrit nous ont été communiquées par MM. Kirsopp Lake et Robert Blake. Voir la reproduction de la Descente de Croix dans Hatsuni, *Histoire du costume*, p. 248.

L'activité de Sargis ne diminue pas avec les années. Un manuscrit écrit à Sis en 1350, récemment signalé par le P. Adjarian, doit être considéré comme son œuvre[1]. Le copiste et enlumineur de cet évangéliaire s'appelle le prêtre Sargis, le possesseur est l'évêque Andreas. D'après le P. Adjarian, les miniatures sont fort belles et ce prêtre Sargis devrait être considéré parmi les meilleurs enlumineurs arméniens. Or le mémorial nous permet de reconnaître en ce prêtre habile le peintre bien connu, Sargis Pidzak. Le copiste nous dit qu'il a exécuté cette œuvre «pendant sa vieillesse» et il demande des prières en des phrases rimées identiques à celles de la Bible de Venise n° 1508, d'une autre Bible dont il sera parlé et de l'évangile d'Akhthamar de l'an 1336. Nous trouvons même une indication plus précise: le scribe mentionne son «cousin, Ter Basilios»; or nous avons vu que dans le Ménologe, Sargis se dit le cousin de l'évêque Basilios[2].

Cet évangéliaire renferme outre les tables des canons, cinq miniatures de pleine page, 146 ornements marginaux et 66 petites miniatures marginales. Cette brève description nous suggère une œuvre très proche du Venise n° 16 avec des représentations figurées remplaçant les motifs décoratifs et une grande page ornée, en plus des portraits des évangélistes.

Nous attribuerons aussi à Sargis Pidzak un évangile copié à Sis en 1353, conservé autrefois à l'église de la Sainte-Vierge à Nor Bayazit[3]. Le copiste, le prêtre Sargis, mentionne de nouveau «Ter Basile», sans dire cependant qu'il est son cousin, et il répète qu'il a fait ce travail pendant sa vieillesse.

Il nous reste à mentionner quelques manuscrits qui ne sont pas datés d'une manière certaine. La Bible d'Etchmiadzin n° 359/2627 avait été commencée par le scribe Hakob qui, pour une raison inconnue, n'acheva pas son travail; Sargis continua la copie à partir du prophète Néhémie et il se chargea de l'enluminure[4]. Le possesseur du manuscrit est le catholicos Hakob de Tarse qui régna à deux reprises, d'abord de 1327 à 1340, ensuite de 1356 à 1360. Mgr. Hovsephian pense que le scribe et le possesseur sont la même personne et suggère que Hakob fit cette copie avant d'être nommé catholicos. Mais un copiste nommé Hakob aidait Sargis en 1332[5] et ce scribe n'est assurément pas le catholicos régnant. Il nous semble donc plus probable que le copiste Hakob du manuscrit d'Etchmiadzin est celui-là même qui avait travaillé avec le peintre Sargis en 1332.

Une Bible, se trouvant à Fresno, en Californie, doit être attribuée à Sargis Pidzak[6]. Les miniatures y sont peu nombreuses. La lettre à Carpianos et les tables des canons sont écrites sous des rectangles ornés, peints en rouge; la tête de chapitre de l'évangile de Matthieu constitue le décor le plus important, celles des autres évangiles sont de petits rectangles ornés, placés au-dessus de la première colonne du texte. Le portrait de Matthieu, dessiné en regard de la première page de son évangile, n'occupe que la partie supérieure d'une colonne. Le mémorial principal est perdu mais d'autres inscriptions nous donnent le nom du possesseur, Kostandin vardapet, ceux du peintre, Sargis, et du copiste, Hohannes,

1. P. H. Adjarian, *Catalogue des manuscrits arméniens de Téhéran* (en arm.) dans *Handes Amsorya*, 1935, p. 310-313. Le manuscrit appartient à Movses khan Khatchaturian qui l'a acheté à un émigré venu de Salmast.

2. Ter Basilios ou Barsegh avait été nommé archevêque de Sis et supérieur de Drazark en 1341; voir Alichan, *Sissouan*, p. 234.

3. *Handes Amsorya*, 1910, décembre, p. 378-9.

4. Hovsephian, *Album de paléographie*, p. 37, notice 89, pl. 70.

5. Jérusalem n° 2649/94.

6. Ce manuscrit est la propriété de Mme. Hagopian de Fresno. Plusieurs photographies nous ont été obligeamment communiquées par M. H. Willoughby, professeur à l'Université de Chicago.



frère de Smbat et de Vasil. Sargis et Hohannes ont travaillé ensemble en 1319[1], et en 1325[2]. Nous trouvons le nom de Hohannes déjà en 1314 dans une Bible copiée à Skevra pour un évêque Kostandin[3], et plus tôt encore, en 1305, dans un évangéliaire copié à Skevra, probablement à la demande du prince Ochin, seigneur de Korikos[4]. Il semberait, d'après ces indications, que la Bible de Fresno doive être placée au début de la carrière de Sargis Pidzak; la grande ressemblance du décor à celui de la Bible n° 1508 de Venise, datée de 1319, donne plus de poids à cette hypothèse.

Mentionnons en dernier lieu l'évangile conservé à l'église de Saint-Grégoire l'Illuminateur à Nor Nakhitchevan, enluminé en partie pas Sargis Pidzak. Quatre pages tirées de l'évangile de Matthieu ont été reproduites par M. Tchobanian[5]. Les miniatures dessinées dans les marges illustrent le premier chapitre et le Crucifiement. Le style de ces peintures diffère de celui du peintre Sargis, d'ailleurs la courte notice donnée par M. Tchobanian nous apprend que la première partie est l'œuvre d'un peintre inconnu[6]. Cet évangéliaire, terminé par Sargis Pidzak, serait-il celui qui fut offert a l'évêque Stephannos en 1320? Nous ignorons si le mémorial renferme le nom du possesseur.

Ces quinze manuscrits qui nous ont été conservés sont un témoignage important de l'activité de Sargis Pidzak. Pendant plus de cinquante ans, de 1301 à 1353, nous le voyons enluminer des ouvrages religieux, bibles, évangiles, hymnaires, ménologe et un livre juridique, les Assises d'Antioche. A plusieurs reprises il entreprend lui-même la copie du manuscrit qu'il doit enluminer. Il a résidé surtout dans la capitale, à Sis, mais sauf deux manuscrits la plupart de ses œuvres ont été exécutées pour des prêtres. Il passe aussi un certain temps dans les principaux monastères, à Skevra et à Drazark.

Bien que la Bible n° 1508 ait été copiée avant l'évangile n° 16 nous commençons notre description et notre étude par ce dernier car l'enluminure en est beaucoup plus riche et plus intéressante.

Manuscrit n° 16 (97). Évangile composé de 387 feuillets de parchemin mesurant 17.5 × 25.5 cm.; les deux feuilles de papier ajoutées l'une au début, l'autre à la fin, ne sont pas numerotées[7]. Le foliotage est récent, les chiffres sont timbrés. A partir du folio 20 la pagination est double car les numéros des pages ont été ajoutés à la main au recto et au verso. Le numérotage des cahiers commence à l'évangile de Matthieu (fol. 22), les numéros vont de 1 à 31 (ա–լա) et sont inscrits dans la marge inférieure du premier et dernier feuillet de chaque cahier. Les cahiers sont formés de cinq feuilles doubles, à l'exception de celui qui précède l'évangile de Matthieu (neuf feuilles doubles) et du dernier cahier (six feuilles doubles). Il n'y a pas de lacunes. Les derniers versets de Marc sont séparés du reste de l'évangile; la leçon sur la femme adultère est rejetée à la fin de l'évangile de Jean.

Le texte est écrit en bolorgir sur deux colonnes de 19 lignes. La première page de chaque évangile est en lettres ornées, la deuxième et la troisième pages de Matthieu sont entièrement en majuscules. Chaque leçon commence par une initiale ornée et elle est accompagnée d'un motif décoratif marginal ou d'une miniature. La première ligne est écrite

1. Bible de Venise n° 1508.

2. Lalayan, *Catalogue*, p. 171. Voir page 138.

3. Lalayan, *Catalogue*, p. 59, manuscrit n° 33 (230) de Ktuts (région de Van).

4. Jérusalem n° 1916, Voir Tchobanian, *Roseraie d'Arménie*, t. II, notice 54. Des ornements ont été reproduits aux pages 68, 105, 123.

5. Tchobanian, *Roseraie d'Arménie*, t. III, p. 216 et 230 h. t.

6. *Ibid.* p. 284, notice n° 177.

7. Sarghissian, *Grand Catalogue*, p. 431-438.

en lettres d'or; l'or est employé aussi pour les initiales des versets. Les chapitres ont été numérotés et les numéros sont inscrits dans la marge.

La reliure est de cuir, collé sur une plaque de bois et orné de traits incisés.

Le manuscrit se compose de la manière suivante:

| | |
|---|---|
| fol. 2 | – Mémorial de l'an 1578 |
| fol. 5v à 6 | – Lettre à Carpianos |
| fol. 7v à 8 | – Canons 1 et 2 |
| fol. 9v à 10 | – Canons 3 à 5 |
| fol. 11v à 12 | – Canons 6 à 9 |
| fol. 13v à 14 | – Canon 10 |
| fol. 15v à 17v | – Index et préface de l'évangile selon saint Matthieu |
| fol. 17v | – Mémorial |
| fol. 18 | – Frontispice: Annonciation, Nativité, Baptême, Crucifiement |
| fol. 19v | – Portrait de saint Matthieu |
| fol. 20 à 119v | – Évangile selon saint Matthieu |
| fol. 120 à 121v | – Index et préface de l'évangile selon saint Marc |
| fol. 122v | – Portrait de saint Marc |
| fol. 123 à 189 | – Évangile selon saint Marc |
| fol. 189v à 191v | – Index et préface de l'évangile selon saint Luc |
| fol. 193v | – Portrait de saint Luc |
| fol. 194 à 305v | – Évangile selon saint Luc |
| fol. 306 à 306v | – Index et préface de l'évangile selon saint Jean |
| fol. 307v | – Portrait de saint Jean et Prochoros |
| fol. 308 à 386v | – Évangile selon saint Jean |
| fol. 387 à 387v | – Mémorial principal |

A plusieurs reprises l'ornement marginal est remplacé par une miniature; comme ces représentations sont plus nombreuses que celles des manuscrits étudiés précédemment nous en donnons la liste complète, en indiquant chaque fois le passage du texte en regard duquel elles se trouvent:

*Évangile de Matthieu*: fol. 25v, saint Jean Baptiste (III 1); fol. 27 Jésus, détail du Baptême (III 13); fol. 43v, vocation de Matthieu (IX 9); fol. 45, deux aveugles (IX 27); fol. 63, tête de saint Jean Baptiste (XIV 1); fol. 73, père du lunatique (XVII 14); fol. 82v, Jésus (XX 17); fol. 83v, un homme sur un arbre (XX 29); fol. 85v, figuier stérile (XXI 18); fol. 92v, Jésus (XXIII 1); fol. 96, temple (XXIV 1); fol. 117v, saintes femmes (XXVIII 1).

*Évangile de Marc*: fol. 136, tempête apaisée (IV 35); fol. 142, tête de saint Jean Baptiste (VI 14); fol. 163, arbre (X 46); fol. 165, figuier stérile (XI 12); fol. 171v, temple (XIII 1); fol. 182v, un coq (XV 1); fol. 186v, Joseph d'Arimathie (XV 42).

*Évangile de Luc*: fol. 196v, ange de l'Annonciation (I 26); fol. 197, Vierge de l'Annonciation; fol. 201v, bergers (II 8); fol. 210v, Jésus (IV 14); fol. 226v, Pharisien (VII 36); fol. 243v, homme de loi (X 25); fol. 246v, démon (XI 14); fol. 254, une femme (XII 32); fol. 255v, flammes sortant d'une coupe (XII 49); fol. 273, la veuve importune (XVIII 1); fol. 276v, un aveugle (XVIII 35); fol. 279, Rameaux (XIX 29); fol. 285v, temple (XXI 5); fol. 299v, Joseph d'Arimathie, (XXIII 50); fol. 301v, Jésus et les disciples d'Emmaüs (XXIV 13).

*Évangile de Jean*: fol. 312v, noces de Cana (II 1); fol. 316v, Jésus (III 22); fol. 334, temple (VII 14); fol. 341v, Jésus guérit l'aveugle-né (IX 1); fol. 344v, Jésus (IX 39); fol. 346v, temple (X 22); fol. 348v, Lazare malade (XI 1); fol. 354, Rameaux (XII 12); fol. 357, Jésus (XII 44); fol. 363, le Saint-Esprit (XIV 25); fol. 371v, un apôtre (XVIII 2); fol. 377v, Jésus portant la croix (XIX 17); fol. 379v, Joseph d'Arimathie (XIX 38).



Le mémorial principal nous apprend que le manuscrit a été copié au monastère de Drazark, en 1331, par le copiste Thoros, originaire de Hromkla; il a été relié par Grigor[1]. Le possesseur est le prêtre Sargis, fils de Martiros et de la dame Mama. Son nom se retrouve aux folios 18 et 119v. Les courts mémoriaux du peintre sont écrits au-dessous des portraits de Matthieu et de Luc, mais il n'est nommé que dans le second: «Souvenez-vous de Sargis, prêtre indigne, enlumineur de ce saint évangile, et souvenez-vous de ses parents». Au folio 17v, nous lisons qu'en 1332 un scribe nommé Grigor écrivit les concordances des évangiles, les numéros des chapitres et les préfaces.

Nous ignorons combien de temps le manuscrit demeura à Drazark; en 1578 il appartenait à un homme appelé Tonavag, originaire de Setchov, qui l'offrit à l'église de la Dormition de la Vierge. La ville de Setchov est Suceava, en Bucovine, où il y avait une colonie arménienne importante. Mais il ne semble pas que cette église de la Dormition se trouvât à Suceava. Tonavag dit au début de son mémorial qu'en cette année le roi «Étienne Pathori, qui était de nationalité hongroise, vint à la ville d'Ilov»[2]. Tonavag habitait donc Ilov et c'est là que devait être l'église de la Dormition à laquelle il offrit l'évangile. En 1790 le manuscrit était devenu la propriété de M. Grigor Horpas, membre de l'éphorie de l'église de Hortenga, il le remit à Hovhannes vardapet Zohrapian pour être offert au monastère de Saint-Lazare de Venise.

Manuscrit n° 1508 (1). Bible, composée de 536 feuillets de parchemin mesurant 14 × 23, 6 cm[3]. Il y a 45 cahiers de 12 feuilles. Pas de lacunes. Le texte est écrit en petit bolorgir très régulier, sur deux colonnes de 53 lignes chacune.

L'Ancien Testament occupe 411 feuillets et se répartit de la manière suivante:

fol. 1 à 22v, Genèse; fol. 22v à 41, Exode; fol. 41v à 54, Lévitique; fol. 54 à 71v, Nombres; fol. 71v à 86v, Deutéronome; fol. 87 à 98, Josué; fol. 98 à 108v, Juges; fol. 108v à 110, Ruth; fol. 110 à 124v, Rois I (Samuel I); fol. 124v à 136, Rois II (Samuel II); fol. 136 à 149, Rois III (Rois I); fol. 149 à 161v, Rois IV (Rois II); fol. 161v à 173, Chroniques I; fol. 173 à 187, Chroniques II; fol. 187 à 193v, Esdras I; fol. 193v à 197v, Esdras II; fol. 197v à 203, Néhémie; fol. 203 à 207v, Esther; fol. 207v à 214, Judith; fol. 214 à 217v, Tobie; fol. 218 à 233v, Macchabées I; fol. 233v à 245v, Macchabées II; fol. 245v à 250v, Macchabées III; fol. 251 à 252v, Commentaires d'Épiphane de Chypre sur les psaumes; fol. 253 à 278v, Psaumes et Cantiques; fol. 279 à 289, Proverbes; fol. 289 à 293, Ecclésiaste; fol. 293 à 295, Cantique des cantiques; fol. 295 à 301v, Sagesse de Salomon; fol. 301v à 312v, Job; fol. 312v à 333, Isaïe; fol. 333 à 333v, Préface des douze prophètes; fol. 333v à 336v, Osée; fol. 336v à 339, Amos; fol. 339 à 340v, Michée; fol. 340v à 342, Joël; fol. 342, Abdias; fol. 342 à 343, Jonas; fol. 343 à 343v, Nahum; fol. 343v à 344v, Habacuc; fol. 344v à 345v, Sophonie; fol. 345v à 346, Aggée; fol. 346 à 349v, Zacharie; fol. 349v à 350v, Malachie; fol. 350v à 351v, Mort des douze prophètes; fol. 351v à 375v, Jérémie; fol. 375v à 377, Baruch; fol. 377 à 379, Lamentations de Jérémie; fol. 379 à 379v, Prière et Mort de Jérémie; fol. 379v à 388v, Daniel; fol. 388v à 411, Ézéchiel.

Le Nouveau Testament occupe les feuillets 411 à 536v, et se répartit de la manière suivante:

fol. 411v à 416, Lettre à Carpianos et tables des canons; fol. 416v à 417, Index et préface de l'évangile selon saint Matthieu; fol. 418 à 432v, Évangile selon saint Matthieu; fol. 432v

1. Voir Appendice VIII pour tous les mémoriaux de ce manuscrit.
2. Étienne Batory ou Bathory, prince de Transylvanie et roi de Pologne était né en 1503 et mourut en 1586. Voir article *Batory* par L. Leger dans *La Grande Encyclopédie*.
3. Sarghissian, *Grand Catalogue*, p. 20.

à 433, Index et préface de l'évangile selon saint Marc; fol. 433v à 442, Évangile selon saint Marc; fol. 442 à 443, Index et préface de l'évangile selon saint Luc; fol. 443 à 456, Évangile selon saint Luc; fol. 456v, Index et préface de l'évangile selon saint Jean; fol. 457 à 467, Évangile selon saint Jean; fol. 467v à 482, Actes des Apôtres; fol. 482 à 491, Épitres; fol. 491 à 497v, Apocalypse de saint Jean; fol. 497v à 536v, Épitres de saint Paul.

Le début de la plupart des livres de l'Ancien Testament est marqué seulement par une initiale ornée. Parfois une bande ornée assez étroite est dessinée au-dessus du texte et occupe la largeur d'une colonne; seules les grandes divisions, à savoir le livre de la Genèse et les Psaumes, sont précédées d'une tête de chapitre importante. Des représentations figurées se mêlent à l'ornement dans ces deux pages: le buste de l'Ancien des Jours apparaît au milieu de la tête de chapitre de la Genèse (fol. 1); le buste de David dans celle des Psaumes (fol. 253).

Dans le Nouveau Testament l'évangile de Matthieu seul est précédé d'une tête de chapitre, à l'intérieur de laquelle l'artiste a dessiné le portrait de l'évangéliste. Les trois autres livres, de même que les autres divisions, n'ont qu'une bande étroite au début. Les évangiles sont répartis, comme d'habitude, en leçons; chacune d'elles commence par une lettre ornée et elle est accompagnée d'un motif décoratif dessiné dans la marge. La lettre à Carpianos et les tables des canons sont écrites sous des rectangles ornés, assez étroits, soutenus par des colonnes. Les têtes de chapitre de la Genèse, des Psaumes, de Matthieu, les bandes placées au-dessus des trois autres évangiles et de l'épitre aux Romains sont peintes sur fond d'or; tous les autres ornement sont peints en rouge.

Le nom du copiste, qui est en même temps le possesseur du manuscrit, est inscrit maintes fois; il s'appelle Hohanes, fils de Hovanes et de Mamakhathun, frère de Smbat et de Vasil[1]. La copie du manuscrit a été terminée le 25 mai 1319. Le lieu n'est pas indiqué. Le nom du peintre se trouve dans le mémorial rimé du folio 443; Sargis y demande des prières pour la mémoire de son père Grigor et une longue vie pour son fils qui s'appelle également Grigor. Il prie le lecteur de se souvenir de lui, car il a orné cette sainte Bible «avec de l'or et des fleurs». Le manuscrit fait partie de la collection des Pères Mékhitharistes depuis 1753, il leur a été offert par Margar vardapet, métropolite de Martin.

*Lettre à Carpianos et tables des canons.* Ainsi que nous l'avons vu dans les manuscrits précédents, les deux pages sont composées ensemble, les motifs des marges extérieures et intérieures se correspondent, mais la composition de chaque page, prise isolément, est mieux équilibrée que dans l'évangile de la Grande Arménie que nous venons d'étudier. Par ce trait notre peintre conserve la tradition des miniaturistes de Cilicie. Il la conserve aussi par la variété plus grande qu'il apporte dans l'ornementation; s'il ne modifie pas chaque fois le détail du décor des pages qui se font face, ainsi que l'avait fait le miniaturiste de l'évangile n° 1635, il essaie au moins d'éviter la répétition constante. La modification est parfois peu importante et se limite au groupe d'oiseaux placés au-dessus du rectangle (pl. LXVI, LXVII); d'autres fois tout le décor du rectangle est autre, sans pour cela toucher à l'effet général (LXVIII-LXXI). Toutefois on peut observer entre ce manuscrit du XIVe siècle et les œuvres plus anciennes de Cilicie des différences dont les plus importantes sont: le changement des proportions, l'appauvrissement du décor et la stylisation très marquée, supprimant toute trace de naturalisme.

Dans l'évangile n° 1635 le rectangle se rapprochait du carré et sa hauteur égalait presque celle des colonnes qui le supportaient. Les miniaturistes du XIIIe siècle modifient légèrement ces proportions mais le rectangle est encore assez haut et occupe une place

1. Voir Appendice IX pour tous les mémoriaux.



importante dans la page. Le peintre Sargis préfère les formes élancées. Dans l'évangile n° 16 les colonnes ont à peu près deux fois la hauteur du rectangle et la disposition de la page rappelle davantage celle des manuscrits de la Grande Arménie. La verticalité est accentuée par les motifs marginaux, l'arbre droit, la bête dressée, par les motifs floraux dessinés aux angles supérieurs des rectangles et dont le profil extérieur continue la ligne du rectangle et de la colonne (pl. LXVI-LXXV). Les tables des canons de la Bible n° 1508 sont divisées chaque fois en deux parties distinctes; le rectangle étant ainsi beaucoup plus petit, la silhouette générale paraît plus allongée. Le peintre a omis de dessiner des arbres à côté des colonnes (pl. XCVII-CI).

Le caractère monumental a entièrement disparu. L'arc, même lorsqu'il reste intact, n'est plus en rapport avec les colonnes; il sert uniquement à diviser le champ du rectangle. Cette évolution vers le caractère purement ornemental est moins sensible que dans l'enluminure de la Grande Arménie. Le souci de la composition, qui caractérisait l'œuvre des artistes ciliciens des XIIe et XIIIe siècles, se dégage aussi de ces pages ornées. Chaque panneau conserve son unité et les éléments constitutifs du décor se dégagent clairement. Lorsque des motifs à répétition infinie couvrent le champ, ils sont disposés symétriquement autour de l'axe central et le dessin se termine sans être coupé par le cadre[1]. Ce dernier n'agit plus comme une limite mais semble entourer un motif complet en soi et indépendant du cadre. Aux autres pages, le champ du rectangle est réparti en plusieurs panneaux soit par un arc (pl. LXVI, LXVII, LXXIV, LXXV), soit par des bandes (pl. LXX, LXXI), soit enfin par la combinaison de l'arc et des bandes (pl. LXXII, LXXIII, C). Ces divisions sont nettement marquées, les bandes ou l'arc sont encadrés par des lignes qui font ressortir leur forme et les détachent du champ avoisinant. Le motif décoratif de chaque panneau s'adapte à la forme de l'espace.

Comparé aux exemples plus anciens le décor a une certaine lourdeur, car l'artiste a souvent choisi des motifs trop grands qui couvrent le champ sans laisser de jeu. Les compositions tendent vers l'uniformité; l'imprévu, le pittoresque nous font défaut. Si nous considérons par exemple les oiseaux affrontés au-dessus des rectangles, nous nous rendrons compte du grand écart qui sépare ces miniatures de celles de l'évangile n° 1635. Les groupes ne varient guère: deux ou quatre oiseaux, presque toujours de la même espèce, sont posés auprès d'un motif central. Les oiseaux qui s'abreuvent à des coupes placés à côté d'une aiguière, pareille à un samovar, et à laquelle s'ajoutent des éléments floraux (pl. LXVII), rappellent, de très loin, la composition charmante de l'évangile n° 1635 avec des oiseaux auprès d'une fontaine (pl. XX). L'ensemble de ces représentations produit une légère impression de sécheresse qui provient peut-être d'un dessin trop précis et de la stylisation des formes. Nous reviendrons plus loin sur la manière dont le décor floral a été schématisé mais notons dès à présent qu'on ne reconnaît plus l'essence des arbres dessinés auprès des canons, pas plus qu'on ne pouvait les reconnaître dans l'évangile de Siuniq. Il n'y a aucun rapport entre ces pages ornées et les commentaires de saint Nerses dont il a été question plus haut. La stylisation apparaît aussi dans les supports. Quelques-unes des colonnes rappellent encore les fûts de marbre mais, le plus souvent, le peintre a dessiné une bande étroite ornée d'un dessin géométrique ou de feuilles. Les bases et les chapiteaux sont des motifs floraux ou des entrelacs; leur forme s'évase parfois et dessine une silhouette qui se rapproche de celle des véritables chapiteaux (pl. LXVI-LXVII). Là encore l'artiste évite l'excès de stylisation qui, dans l'évangile de Siuniq, avait donné des motifs aussi éloignés de la vraisemblance que des bases ou des chapiteaux posés sur une pointe.

1. Voir pl. LXVIII, LXIX, XCVIII, XCIX, CI.

*Têtes de chapitres.* Les unes sont des rectangles dans lesquels s'ouvre un arc trilobé; les autres sont en forme de Π. La page entière est divisée en deux parties à peu près égales: l'une occupée par la tête de chapitre, l'autre par le texte. La place laissée libre entre l'ornement et la partie écrite n'est pas toujours suffisante et la grande initiale du début touche le cadre. Ce défaut est surtout apparent dans l'évangile de Jean (pl. LXXXIII). La manière dont le rectangle empiète sur l'initiale montre que le texte avait été écrit d'abord, et la place nécessaire laissée pour l'ornement. Les trois grandes têtes de chapitres de la Bible renferment un portrait dans un médaillon. Nous avons parlé de ce procédé en étudiant l'évangile n° 888. Le choix du sujet n'est plus le même, mais nous avons signalé des exemples où on trouve le portrait de l'auteur[1], comme pour le livre des Psaumes et l'évangile de Matthieu (pl. XCV, XCVI); nous avons mentionné également quelques manuscrits où l'on a figuré le Christ. Bien que Sargis ait représenté l'Ancien des Jours et non le Christ Pantocrator nous rapprocherons cette tête de chapitre de celle de la Bible d'Erznka[2]. Les têtes de chapitres de l'évangile n° 16 sont ornées uniquement de motifs floraux, ou d'entrelacs symétriquement disposés de part et d'autre d'un axe central. Le décor qui précède l'évangile de Matthieu diffère un peu des autres (pl. LXXVII). Le fond est constitué par des feuilles disposées en carré; aux angles se détachent deux grands cercles renfermant un motif assez complexe de palmes. Cette manière de placer des cartouches aux angles se voit assez souvent dans les manuscrits de la Grande Arménie, elle est beaucoup plus rare en Cilicie. Dans la Bible, les petites bandes sont ornées de motif floraux ou d'entrelacs répartis symétriquement (pl. CII).

*Les ornements marginaux* sont composés le plus souvent de palmes, simples ou doubles, de la feuille polylobée et quelquefois seulement de feuilles trilobées. Ces éléments se combinent pour dessiner un cadre circulaire, ou carré, autour du numéro de la leçon; plus souvent encore les motifs ont une forme allongée. La partie inférieure est constituée par les palmes dont les tiges s'enlacent et se réunissent pour donner naissance à une palme trilobée prolongée vers le bas. Les lobes de ces mêmes palmes se tressent et le sommet de l'ornement est formé presque toujours par une feuille polylobée qui s'attache, plus ou moins directement, à l'entrelacs. Ces dessins marginaux n'offrent plus la variété de combinaisons, ni la délicatesse des formes de ceux qui ornaient l'évangile n° 1635 ou les autres manuscrits de ce groupe, mais le caractère général est le même. Comparés aux ornements des manuscrits de la Grande Arménie, ceux de Sargis Pidzak sont plus riches.

Les ornements qui occupent toute la marge latérale des pages initiales des évangiles sont composés des mêmes éléments et selon les mêmes principes; ils se terminent par une croix. Celui de l'évangile de Matthieu s'évase dans le bas et repose sur le dos d'un animal couché (pl. LXXVII). Ce motif est très rare. On pourrait le rapprocher des sculptures d'un lutrin où la hampe d'une croix ornée est posée sur le dos d'un lion[3]. L'animal sert de support, comme il le faisait dans l'évangile n° 1917 sous les colonnes des tables des canons. La composition est différente, mais la pensée est la même. Pour les autres motifs notre miniaturiste ne s'est pas soucié de donner une apparence de stabilité à cette construction fantaisiste en élargissant la base, non seulement l'ornement est à peu près de même largeur dans toute sa hauteur mais il se termine en pointe dans le bas, par une palme trilobée, comme les petits ornements marginaux. A la page initiale de la Bible

1. Voir p. 89-90.
2. Pl. XCIV. Tchobanian, *Roseraie d'Arménie*, t. II, p. 32 h. t.
3. Mgr. Hovsephian, *Khaghbakians ou Prochians*, p. 164, fig. 63-64; la date de l'exécution, 1272, est sculptée sur le lutrin.



l'ornement atteint seulement la hauteur du texte; un coussin dessiné au sommet sert de piédestal au personnage nimbé. La composition générale du motif marginal se conserve néanmoins et la croix qui le surmonte toujours est dessinée dans le haut de la page (pl. XCIV).

*Les initiales* des trois premiers évangiles sont formées, comme d'habitude, par le symbole. Pour Marc nous avons deux lions affrontés, dressés sur leurs pattes de derrière et tenant le livre des évangiles. La lettre Ի se compose de deux oiseaux; l'un, plus grand, dessine la partie inférieure de la barre, son cou fléchi forme la boucle et il tient le livre dans son bec. Le second oiseau, à moitié coupé par la tête de chapitre, est posé sur le cou du premier (pl. LXXXIII). Le miniaturiste a peut-être eu la pensée de figurer un aigle mais ces oiseaux ne diffèrent guère de ceux qui sont dessinés pour les autres lettres. L'initiale Ի de la Genèse se compose de trois oiseaux et d'une bande d'entrelacs (pl. XCIV).

Les initiales fleuronnées se voient à la première page de chaque évangile et au début de quelques leçons, mais le miniaturiste leur préfère les caractères ornithomorphiques. Sauf quand il peut tracer la barre horizontale d'une lettre en déployant l'aile de l'oiseau, ou dans quelques exemples un peu plus complexes comme les lettres Հ, Ճ, et Ց, le miniaturiste forme les caractères en combinant deux oiseaux dont l'un mord la queue de l'autre. D'ailleurs la lettre Ց elle-même appartient plutôt à cette première catégorie; elle est formée par deux oiseaux, chacun dessinant une boucle, et les queues, réunies, tracent la barre médiane. Cette formule avait déjà été utilisée par le miniaturiste Costandin dans l'évangile n° 1635 et, par cet exemple commun, nous pouvons mieux noter la différence du style. Dans le manuscrit du XIIe siècle on reconnaissait les oiseaux qui étaient des paons, ici nous avons un oiseau de plumage simple, difficile à identifier. Alors que les paons conservaient leur aspect naturel, malgré une certaine déformation nécessitée par le tracé de la lettre, ici la queue se transforme en palme.

Ce mélange de la forme animale et de l'élément floral existait déjà dans l'évangile n° 888; il est beaucoup plus fréquent ici. La boucle inférieure de la lettre Ե, constituée par le prolongement de la queue de l'oiseau, est en réalité une palme. De même une palme dessine la boucle de la lettre Ի. Au folio 87 v l'oiseau a une tête humaine; la lettre Ս est formée par deux sirènes affrontées et un oiseau couché horizontalement, qui se redresse un peu et semble mordre une des sirènes. Enfin au folio 34 une tête humaine est dessinée dans la boucle de la lettre Ջ. Ce procédé est fort ancien, on le voit déjà dans des manuscrits du dixième siècle.

Les lettres zoomorphiques sont fréquemment employées dans les manuscrits ciliciens des douzième et treizième siècles, et la variété des combinaisons est assez grande. Parfois les miniaturistes utilisent aussi la figure humaine dont les attitudes épousent les formes des lettres. Mais à partir de la fin du XIIIe siècle, et, plus encore, à partir du XIVe siècle on constate certaines modifications. D'une part les lettres fleuronnées tendent à disparaître et cèdent la place aux caractères zoomorphiques[1]; d'autre part cet emploi plus fréquent coïncide avec un appauvrissement dans le répertoire des formes. Ce sont de plus en plus les oiseaux qui sont employés et ceux-ci ont un aspect simple. Enfin au lieu de chercher des attitudes nouvelles et variées on se contente, là où la silhouette à rendre est un peu plus difficile, de réunir deux ou trois oiseaux.

1. Quelques miniaturistes du XIVe siècle continuent encore à dessiner les formes les plus variées; on voit à côté des oiseaux et des serpents, des poissons, des renards et, plus d'une fois, la figure humaine. Voir G. Millet et S. Der Nersessian, *Le psautier arménien illustré*, dans *Revue des Études Arméniennes*, 1929, p. 149 et 150.

*Élément animal.* Aux arcades décoratives, comme aux initiales, on voit le plus souvent des oiseaux. L'artiste recherche un motif ornemental plutôt qu'il ne s'attache à reproduire une pose naturelle. Lorsque l'oiseau est posé de profil, le peintre dessine seulement une aile déployée et il en modifie l'angle selon les besoins de la composition. L'aile des oiseaux affrontés s'étend verticalement (pl. LXXI) ou s'abaisse pour toucher celle de l'oiseau opposé (pl. LXVI, LXIX, LXXXIII). Parfois la queue suit aussi une ligne verticale (LXXI). Au sommet des arbres les oiseaux ont une aile baissée qui forme un triangle avec le corps et cette silhouette symétrique répond bien à celle de l'arbre (pl. LXVI-LXVII).

La schématisation apparaît aussi dans le plumage. L'artiste s'intéresse surtout à l'effet décoratif et à la couleur. Les plumes sont réduites à des barres transversales et l'alternance des lignes claires et foncées rappelle la facture des tissus. Par ce souci ornemental, beaucoup plus marqué que dans l'évangile n° 1635, ces dessins rappellent ceux des manuscrits de la Grande Arménie. Pour se rendre compte de la différence il suffit d'examiner les paons du Venise n° 1635 et de ce manuscrit. Le peintre Costandin, tout comme Sargis Pidzak, réduit le plumage à trois zones: l'une, toute droite, au milieu; les deux autres, recourbées de chaque côté. Mais alors que le premier rapproche les lignes et fait toucher les plumes de manière à donner à l'ensemble un aspect touffu, Sargis Pidzak au contraire les éloigne les unes des autres et dessine une forme ovoïde (pl. LXXIV-LXXV). Chaque ligne de plumes se détache ainsi sur un fond sombre et toute apparence de réalité est perdue (pl. LXXXIV). Cette facture rappelle celle du livre d'ordination.

Notre peintre a dessiné aussi d'autres animaux: chiens coiffés d'un bonnet, faisant le beau ou tenant un chandelier (pl. LXXI-LXXII); ou bien encore des lions assis sur leurs hanches (pl. LXVIII-LXIX). Déjà au XIII^e siècle d'autres artistes travaillant en Cilicie avaient placé des sujets assez inattendus auprès des rectangles, comme les femmes nues ou les hommes à tête d'oiseau portant des fleurs ou des cornes d'abondance, que nous avons signalés plus haut[1]. Cette même pensée a guidé notre artiste, et il a parfois combiné ces nouveaux motifs avec ceux qui appartiennent à la vieille tradition. On voit des chandeliers dans des manuscrits du XI^e et XII^e siècles; ils rappellent le décor de l'autel et ne sont pas en désaccord avec l'explication symbolique donnée pour ces pages initiales[2]. Mais tout rapport avec un symbole religieux disparaît lorsque ces cierges sont tenus par des chiens, comme dans le manuscrit qui nous occupe.

Quelques représentations se rattachent à l'ancien fond oriental par le choix des motifs autant que par le style. Tels sont les lions à fière allure des folios 7v et 8, assis sur leurs hanches, les pattes de devant tendues, l'une levée un peu plus que l'autre (pl. LXVIII, LXIX). Bien que chaque lion soit sur une page différente ils se font face et ils sont placés dans l'attitude des animaux affrontés. Dans l'art de l'ancien Orient les lions et autres animaux affrontés sont debout sur leurs quatre pattes ou dressés sur celles de derrière, mais jamais assis; parfois lorsqu'ils sont à côté d'un arbre chacun lève une patte et l'appuie contre le tronc. Le motif se transforme en passant dans le répertoire décoratif du Moyen Age, et l'on voit des lions ou des griffons assis l'un en face de l'autre. Sur l'une des plaques sculptées, encastrées au XI^e siècle sur la façade de la Petite Métropole d'Athènes, deux griffons assis auprès d'un vase, avec le motif de l'arbre de vie, tiennent cet arbre, une patte levée un peu plus haut que l'autre[3]. La plaque du Musée byzantin

1. Bibl. Pierpont Morgan n° 740, voir B. Greene et M. Harrsen, *Exhibition of illuminated manuscripts*, pl. 39. - Baltimore, Walters Art Gallery, n° 539.
2. Tchobanian, *Roseraie d'Arménie*, t. III, p. 104 h. t. (évangile de Kars). Comme exemple du XII^e siècle voir l'évangile n° 1635, pl. XXII-XXIII.
3. K. Michel und A. Struck, *Die Mittelbyzantinischen Kirchen Athens*, dans *Athenische Mitteilungen*, 1906, fig. 6.



d'Athènes, découverte sur l'Acropole, est ornée de deux lions assis, tenant l'arbre de vie des deux pattes, mais dans cet exemple le haut du corps des animaux est étrangement contourné[1]. Les Arméniens ont connu aussi ces variantes de l'ancien type mésopotamien et on en trouve des exemples en Cilicie même. Dans deux manuscrits de la seconde moitié du treizième siècle des lions ailés, adossés, assis et pattes dressées, forment les chapiteaux de la lettre à Carpianos[2]. N'était qu'ils sont dos à dos et qu'il tournent la tête en arrière nous aurions le motif de notre manuscrit. Les différences sont d'ordre secondaire, nous retiendrons plutôt ceci que les lions sont assis pattes dressées comme les nôtres.

Le lion du folio 9v se détache sur le semis de feuilles qui remplit un angle du rectangle; un griffon est dessiné dans l'angle opposé (pl. LXX). Les attitudes sont celles des animaux passants, plutôt que celles des groupes affrontés, car bien qu'ils paraissent dressés sur leurs pattes ces animaux marchent en réalité sur les bandes en diagonale. Ce motif ancien de l'animal passant se combine dans l'art du Moyen Age avec le fond de feuillage. Par la place qu'ils occupent, et par le style, nos deux animaux rappellent les fragments de stuc seldjoukides découverts à Diarbékir[3]. Les animaux passants ornent souvent les arcs ou les bandes qui servent de tête de chapitre. Dans l'évangile de la reine Keran, l'arc principal de la lettre à Carpianos renferme des griffons ailés qui avancent du même pas lent que les animaux de notre manuscrit[4]. Un lion passant se détache sur le rinceau de palmes d'une bande étroite dessinée dans un évangeliaire copié à Skevra, en 1305[5].

Des sirènes à cheveux courts, coiffées d'un diadème, occupent les angles d'un rectangle (pl. LXXI); ces mêmes oiseaux à tête humaine décorent une tête de chapitre de l'évangile de Jérusalem n° 1973. La partie centrale du rectangle renferme un groupe d'animaux: un chien, aux oreilles en trompette, est mordu par un aigle qui fond sur lui. Alors que les autres représentations se détachaient sur le fond de feuilles, ce groupe se confond étrangement avec le décor floral. La queue du chien donne naissance à un rinceau, quant à l'aigle sa queue est remplacée par des palmes doubles encadrant une palme trilobée. Les combats d'animaux, si chers aux artistes mésopotamiens, ont survécu dans la tradition artistique de l'Arménie. Sur la façade d'Akhthamar, aux parois de nombreuses autres églises on trouve les combinaisons les plus variées. Les illustrateurs des manuscrits les figurent volontiers et les tables des canons, aussi bien que les têtes de chapitres des évangiles ciliciens des XII^e et XIII^e siècles, en offrent un répertoire assez riche.

Le groupe synthétique de l'oiseau de proie et d'une autre bête se présente sous deux aspects légèrement différents: le type héraldique où l'aigle est de face et retient dans ses serres l'animal qu'il vient d'attaquer; un type plus vivant où l'oiseau de profil, retenant toujours sa proie dans ses serres, la mord au gosier. Ces deux formules ont été suivies par les artistes arméniens comme elles l'avaient été dans l'ancien art oriental. La composition de notre manuscrit, où l'aigle se précipite la tête en avant, est une variante peu usitée; nous n'avons pu en trouver d'autres exemples ni dans les œuvres anciennes ni dans celles du Moyen Age. Le chien aux longues oreilles ressemble à la bête, mi-lièvre, mi-chien, dessinée dans l'évangile de Skevra de l'an 1305[6].

1. G. Sotiriou, *Guide du musée byzantin d'Athènes*, Athènes, 1932, fig. 27 a.
2. Évangile de la dame Keran (Jérusalem 1956), folios 1v et 2; Évangile de la reine Keran (Jérusalem n° 2563), voir Tchobanian, *Roseraie d'Arménie*, t. II, p. 40 h. t.
3. M. van Berchem et J. Strzygowski, *Amida*, Heidelberg, 1910, fig. 301 et 304.
4. Tchobanian, *Roseraie d'Arménie*, t. II, p. 40 h. t.
5. Jérusalem n° 1916, voir Tchobanian, *Roseraie d'Arménie*, t. II, p. 105.
6. Tchobanian, *Roseraie d'Arménie*, t. II, p. 123.

La schématisation des formes que nous avons notée dans le rendu des oiseaux se retrouve aussi dans les autres animaux. La crinière des lions est réduite à des lignes courbes régulières qui semblent dessiner un collier. Le griffon a une tête d'aigle mais avec certaines modifications assez curieuses. Les oreilles, longues et étroites, partent des yeux et s'infléchissent pour former une sorte de lyre; les festons dessinés autour du cou figurent probablement le plumage. Nous avons déjà signalé comment le chien et l'aigle se confondent en partie avec les rinceaux. Dans tous ces exemples le miniaturiste a non seulement indiqué nettement le contour du corps mais aussi celui des membres et des articulations. Ainsi les pattes de devant semblent en quelque sorte détachées du corps.

Cette stylisation, qui modifie l'aspect naturel et donne aux formes une certaine lourdeur, est intermédiaire entre le dessin des artistes ciliciens des siècles précédents et celui des peintres de la Grande Arménie. Toutefois un certain nombre d'exemples ciliciens de la seconde moitié du treizième siècle, et d'autres du commencement du quatorzième, présentent des formes assez proches des nôtres. Nous signalerons en premier lieu l'évangéliaire de la Bibliothèque des Pères Mékhitharistes de Venise, nº 600, copié en Cilicie, probablement à Sis même, en l'an 1269, par un copiste nommé Costandin [1]. A l'intérieur de la tête de chapitre de Matthieu des animaux se détachent sur un fond de rinceaux. Au sommet un quadrupède ailé, à torse humain, tient un sabre et un bouclier; à côté un griffon poursuit une biche et une licorne attaque une autre bête. Les formes sont stylisées comme celles de notre manuscrit et la fantaisie de l'artiste le pousse même plus loin car la queue de toutes ces bêtes se termine par une tête de serpent. Dans l'évangile nº 740 de la Bibliothèque Pierpont Morgan, copié à Sis en 1274 par le peintre Costandin, probablement le même homme que le copiste de l'évangile précédent, les symboles des évangélistes sont groupés dans la tête de chapitre de l'évangile de Jean [2]. L'homme ailé, bénissant, se tient au centre et, au-dessus de lui, on voit un aigle bicéphale, de face. Le lion et le bœuf sont dédoublés et figurés des deux côtés, de sorte que dans chaque bras vertical du portique on trouve deux lions et deux bœufs adossés. L'attitude héraldique et le dessin des lions rappellent de près les miniatures de notre manuscrit. Les deux images de l'évangile de Skevra de l'an 1305, qui ont été reproduites, offrent aussi une très étroite parenté avec l'œuvre de Sargis Pidzak [3].

Toute une série de manuscrits, et sans doute leur nombre est encore plus grand, se rattache donc à ceux qui font l'objet de notre étude. Les caractères que nous avons essayé de dégager leur sont propres à tous. Nous voyons se dessiner à côté du groupe composé d'exemplaires richement illustrés, appartenant à la tradition établie par les peintres du XIIe siècle, une autre famille, plus simple dans l'ensemble, mais qui semble conserver avec plus de fidélité l'art de la mère patrie. Nous verrons si l'étude de l'ornement floral et de l'ornement géométrique fera ressortir les mêmes traits stylistiques.

*L'élément géometrique* occupe une place importante. On le trouve aux endroits habituels: cadres, bandes servant de base aux rectangles et aux tables des canons, ou qui divisent le champ d'un rectangle, fûts de colonnes, chapitaux et bases, arcs et, plus d'une fois, sur toute la surface des rectangles ou des têtes de chapitres.

Les motifs en faveur chez les artistes ciliciens, comme la grecque ou le dessin en escalier, se voient rarement; on trouve par contre les boules multicolores, serrées les unes contre les autres, dont se servaient les miniaturistes de la Grande Arménie, les chevrons et

1. Sarghissian, *Grand Catalogue*, p. 653-8.
2. F Macler, *Quelques feuillets épars d'un tétraévangile arménien*, dans *Revue des Ét. arm.*, 1926, fig. 5.
3. Tchobanian, *Roseraie d'Arménie*, t. II, p. 105 et 123.



les petits losanges passant du foncé au clair. Plus souvent encore nous voyons la torsade, la tresse et diverses combinaisons de l'entrelacs.

La tresse, sous son aspect simple, et la torsade ont été utilisées surtout pour les bordures d'encadrement assez étroites. On y trouve aussi l'ornement formé par une corde, qui dessine alternativement un triangle noué et un angle (pl. LXIX, LXXIX). D'autres fois deux méandres qui tracent des S allongés en diagonale, disposés en sens contraires, s'enlacent. Le motif est tantôt tout à fait lisible (pl. LXXVIII), tantôt rendu moins clair à dessein. Le décalage constant d'une des tiges, après l'entrecroisement, rompt la continuité et on semble avoir un seul méandre auquel s'enlacent, de place en place, des motifs indépendants en forme de S (pl. LXVIII, LXIX). Le miniaturiste varie l'aspect général en remplaçant parfois certaines parties de la tige par un point.

Les entrelacs importants couvrent les fûts de deux colonnes. Au folio 11v six brins s'enlacent, mais comme ils dessinent un nombre pair de courbes ils se réduisent à un seul (pl. LXXII). L'entrelacs de la page opposée paraît plus simple au premier abord mais en réalité il n'a pas la précision du premier. Il y a un nombre impair de brins (pl. LXXIII). Quatre fils se réduisent à un seul et le cinquième est indépendant, réuni aux autres d'une manière factice au sommet et à la partie inférieure. Des dessins moins longs couvrent les fauteuils des évangélistes ou les pupitres; dans ces exemples l'entrelacs comprend presque toujours deux brins distincts.

Le miniaturiste s'est servi très souvent, surtout pour les bases et les chapiteaux, du motif formé par deux anneaux disposés en diagonale et enlacés. Cette combinaison simple est susceptible de diverses modifications. Lorsqu'il a besoin d'un motif plus grand, le miniaturiste dédouble les anneaux, ou bien il les combine avec un losange, dont les angles latéraux forment quelquefois des boucles (pl. LXIX-LXXI, LXXIV-LXXV).

Sur les grandes surfaces, les motifs complexes en apparence reposent sur le principe des diagonales, traversées par des lignes verticales et horizontales, ou, si on le préfère, sur des carrés et des losanges.

Le dessin le plus simple se trouve dans la Bible. Des diagonales se coupent et déterminent des losanges à l'intérieur desquels on a dessiné des feuilles. En variant l'écartement des diagonales on obtient des effets différents (pl. XCVIII, 218; XCIX). Les losanges sont parfois inscrits dans des carrés simples, ou doubles (pl. XCIX, 221; CI; CII, 227). Sur les surfaces plus grandes, des lignes verticales et horizontales, qui traversent les points de croisement des diagonales, engendrent un motif nouveau; les rangées verticales des losanges sont remplies alternativement par des fleurs ou des croix. Ce motif couvre en partie la lettre à Carpianos, la tête de chapitre du Luc, les rectangles des folios 7v et 8 de l'évangile nº 16 et la tête de chapitre de Matthieu dans la Bible, mais chaque fois une légère modification lui a donné un aspect différent. Les deux derniers exemples se ressemblent davantage. Au folio 8 les losanges semblent inscrits dans des carrés (pl. LXIX), tandis qu'au début de Matthieu ces carrés ne sont plus en évidence car l'artiste a dessiné de petits rectangles au croisement des lignes verticales et horizontales (pl. XCVI). L'ornement de la première table des canons diffère en apparence de celui qui lui fait face (pl. LXVIII), non seulement parce que les motifs de remplissage sont autres, mais parce qu'au folio 8 (pl. LXIX) les carrés incurvés, dessinés par la tige de la palme, se fragmentent en quatre lignes qui s'ajoutent aux lignes verticales et horizontales. En outre, en commençant le dessin à gauche par un carré plein, au lieu d'un demi-carré, l'ensemble est différent; au folio 7v nous avons deux zones de carrés, au folio 8, trois zones.

*Le décor floral*. La palme simple et la palme double prédominent, on voit aussi très souvent une feuille à trois lobes pointus. L'acanthe stylisée orne quelques bordures, mais

dans l'ensemble la flore n'offre ni la variété ni le naturalisme des manuscrits ciliciens des siècles précédents. Il n'est guère possible de reconnaître l'essence des arbres dessinés auprès des tables des canons ou dans les marges du texte. Ce sont en réalité des assemblages de feuilles partant d'un même point au sommet du tronc, et disposées d'une manière symétrique. Le plus souvent on a figuré les feuilles à trois lobes qui apparaissent aussi dans le décor; elles se mêlent parfois aux feuilles polylobées qui rappellent la palmette, d'autres fois il n'y a que des palmettes. Le tronc n'est presque jamais tout à fait rectiligne, le mouvement naturel a été réduit à un schéma régulier. Au folios 7v et 8 on a sans doute voulu imiter le tronc du palmier, les lobes qui se succèdent donnent de nouveau une réduction géométrique de la forme naturelle.

Les motifs montrent non seulement la stylisation des éléments mais aussi comment la composition est soumise, elle aussi, à des formules géométriques. Considérons d'abord les exemples les plus simples, où des feuilles sont dessinées côte à côte pour garnir des bandes étroites. Les feuilles à trois lobes sont peintes alternativement en tons clairs et foncés. Si on lit le motif par les pleins on a une suite de triangles, si on le lit par les vides la bande semble ornée par des bâtons rompus. Lorsque ces feuilles tête-bêche sont disposées de biais, elles donnent l'impression d'une suite de petits carrés. Pour les bandes ou les fûts des colonnes on s'est servi de la moitié d'une feuille à trois ou à cinq lobes. La demi-feuille a la largeur de la bande, par conséquent les deux rangées qui se font face alternent, chacune épousant la forme du vide laissé par les demi-feuilles opposées. Au moyen d'un autre motif on obtient donc de nouveau la combinaison des triangles ou le dessin du bâton rompu, et même à deux reprises le miniaturiste a fait ressortir cette dernière forme en dessinant un zigzag en tons clairs sur le fond d'or visible entre les feuilles (pl. LXX-LXXI).

Ces combinaisons de la feuille ou de la demi-feuille pour orner des bandes nous étaient déjà connues par l'évangile de Siuniq nº 1917; elles sont plus rares et d'un aspect assez différent dans un manuscrit cilicien comme le nº 1635.

Les formes géométriques simples régissent aussi l'agencement des motifs qui ornent les têtes de chapitres. Ces mêmes feuilles sont groupées de manière à dessiner des quatre-feuilles mais le miniaturiste a surtout fait ressortir la forme des vides intermédiaires et l'on obtient ainsi des croix d'or dont les cantons sont garnis par des feuilles (pl. LXXVII). En peignant les feuilles alternativement en tons clairs et en tons foncés, l'artiste a donné à l'ensemble l'apparence d'un damier. Ailleurs les pétales des quatre-feuilles s'incurvent légèrement et ils sont disposés en forme de croix (pl. LXXIX). La squelette du décor est formée par des croix qui s'entrepénètrent, un bras de l'une s'inscrivant dans le canton de l'autre. Les croix sont de teintes claires et foncées et la couleur rend la lecture plus aisée.

Les palmes doubles reliées deux par deux et se croisant, dont le peintre Thoros de Taron a fait un usage fréquent, se trouvent aussi dans la Bible de Sargis Pidzak, mais on se rappellera que ces combinaisons étaient déjà connues des miniaturistes ciliciens du XIIIe siècle. Le schéma est rendu moins visible dans les têtes de chapitres de Matthieu et de la Genèse car la tige se divise en deux et chaque moitié est reliée à la tige voisine (pl. LXXVII, XCIV). Le décor du portique rectangulaire du livre des Psaumes est constitué par un agencement différent de palmes doubles qui dessinent des cœurs (pl. XCV). Ces mêmes motifs, disposés autrement, couvrent les rectangles de la lettre d'Eusèbe et des tables des canons (pl. XCVII; XCVIII, 219); on les retrouve aussi dans la Bible de Fresno, au-dessus de l'évangile de Matthieu.

La forme géométrique est de nouveau visible dans les palmes alternant avec les feuilles trilobées, qui ornent les bordures du portrait de Luc et qu'on retrouve aussi sur des arcs (pl. LXXII, LXXX). On a en réalité une succession de motifs en cœur dont les côtés extérieurs sont réunis par les feuilles à trois lobes, et dont le vide intérieur est garni d'une palme. Lorsque des palmes trilobées et des palmes doubles, reliées respectivement par leurs tiges fendues, alternent, le schéma géométrique, moins visible, consiste en une suite de cercles qui s'enlacent et dont la seule partie qui subsiste, sans changement sensible, est la tige des palmes (pl. LXVI-LXVII). Ailleurs nous avons une torsade ou une tresse dont les fils sont des palmes simples qui se relient sans interruption, la pointe de l'une devenant la tige de la suivante (pl. LXXIV-LXXVI). En peignant chaque ligne de la tresse ou de la torsade d'une couleur différente le miniaturiste les a de nouveau rendues plus lisibles.



Le rinceau sous sa forme simple, mais constituée entièrement par une succession de palmes simples, apparaît seulement à l'architrave du folio 5v (pl. LXVI). Dans quelques écoinçons et les lunettes on voit des fragments de rinceaux, à circonvolutions plus riches, qui s'entrepénètrent. Le dessin se rapproche de l'arabesque (pl. LXX, LXXIV, LXXV).

Notre miniaturiste a décoré aussi quelques compartiments des rectangles par un semis de feuilles au milieu desquelles apparaissent des animaux (pl. LXX-LXXI). Les feuilles sont jetées sans ordre apparent et cachent complètement le fond d'or. Le seul autre exemple de ce genre que nous ayons pu trouver est dans le manuscrit écrit en 1313, dans le canton de Tayq. Les motifs isolés diffèrent mais le procédé est le même[1].

Si certains motifs rappellent la miniature de la Grande Arménie, leur exécution reste fidèle à l'esprit qui caractérise l'art de Cilicie. Le souci de composition est plus grand, l'ornement s'adapte au champ donné par sa forme intime et non par une sorte de contrainte extérieure. Cette recherche est sensible aussi dans le dessin, dans les formes plus aérées qui, laissant voir le fond d'or, donnent plus de netteté à l'ensemble. Chaque élément est clairement délimité et ne se confond pas avec les autres. La clarté et la logique qui caractérisaient les œuvres anciennes continuent à régir ces combinaisons.

Pourtant, d'une manière générale, la peinture de Sargis Pidzak diffère des enluminures des manuscrits ciliciens du XIIe siècle. L'ensemble du décor ornemental est moins riche, moins varié. Non seulement les mêmes compositions sont répétées dans un manuscrit, mais on les retrouve dans d'autres œuvres exécutées par ce peintre. Les motifs qui appartiennent au fond gréco-romain cèdent la place aux éléments orientaux qu'on rencontre plus souvent dans les œuvres de la Grande Arménie. De même dans le style, le naturalisme tend à disparaître devant le rigorisme des formules géométriques. Toutefois la schématisation est moins accentuée que dans les manuscrits de la Grande Arménie. Dans le décor géométrique et floral, comme dans le décor animal, nous avons un stade intermédiaire entre l'art de la Cilicie, tel que nous le connaissons par les manuscrits qui se rattachent à l'évangile nº 1635, et celui de la mère patrie.

Ce stade intermédiaire nous était déjà apparu dans quelques manuscrits ciliciens comme la psautier de l'an 1283, l'évangile de Skevra de l'an 1305 et d'autres. Parmi les œuvres contemporaines de Sargis Pidzak signalons la Bible copiée à Sis en 1323 par le prêtre Grigor[2]. Les rectangles ornés des tables des canons sont presque identiques à ceux de la Bible de Venise nº 1508 ou de la Bible de Fresno. Ainsi quelques-uns de ces manuscrits montrent les antécédants immédiats de Sargis Pidzak, d'autres témoignent de l'expansion au XIVe siècle d'un mouvement artistique qui diffère de l'art élégant des siècles précédents.

1. Tchobanian, *Roseraie d'Arménie*, t. III, p. 134.
2. Jérusalem nº 1930: voir Tchobanian, *Roseraie d'Arménie*, t. II, p. 67, 101, 153, 155, 171, 231.

*Disposition et choix des représentations figurées.* L'Annonciation, la Nativité, le Baptême et le Crucifiement, groupés sur une même page avant l'évangile de Matthieu dans le Venise n° 16, sont, à l'exception du dernier, les sujets que représentaient les miniaturistes byzantins lorsqu'ils illustraient chaque évangile par une seule miniature (pl. LXXXIV). Cet ensemble diffère des exemples byzantins non seulement parce que le Crucifiement remplace les Limbes, mais aussi parce que l'ordre est différent. Le classement chronologique rapproche cette page illustrée des frontispices multiples des anciens manuscrits de la Grande Arménie. Le choix rappelle tout particulièrement celui du fragment de Vienne n° 697[1]. Si nous laissons de côté le Sacrifice d'Abraham, sujet qu'on ne rencontre guère après le XI^e siècle, nous avons exactement le cycle de l'évangéliaire n° 16. Il nous semble donc que Sargis suit l'ancien procédé arménien; il le modifie seulement en ce qu'il réunit toutes les scènes sur une seule page.

Les miniatures marginales du manuscrit n° 16 se répartissent à peu près également entre les quatre évangiles: douze pour Matthieu, sept pour Marc, quatorze pour Luc, et treize pour Jean. Toutes, sauf une[2], sont placées au début de la leçon et sont combinées, le plus souvent, avec l'ornement marginal. On a choisi de préférence les miracles et l'enseignement du Christ; les épisodes principaux de la vie ont été négligés à l'exception de l'Annonciation, du Baptême, déjà figurés dans le frontispice, des Rameaux et de Lazare. Plus d'une fois la même leçon est illustrée dans deux ou trois évangiles, par exemple Joseph d'Arimathie, l'aveugle de Jéricho, les Rameaux, la décollation de saint Jean Baptiste, le figuier stérile. La plupart des représentations ont été réduites à une ou deux figures. Dans les miniatures qui illustrent l'enseignement du Christ on a figuré presque toujours le Christ seul; de rares fois la personne à qui il s'adresse[3]. Pour les miracles l'artiste préfère représenter l'objet du miracle. Ainsi nous ne voyons ni Jésus, ni l'assistance, aux noces de Cana; le peintre rappelle l'événement en dessinant six vases (pl. XCI, 201). Cette façon d'évoquer un épisode en figurant un détail avait déjà été employée dans les manuscrits anciens pour l'Entrée du Christ à Jérusalem, et nous retrouvons l'arbre pour ces leçons; dans l'une de ces miniatures une tunique est étendue par terre à côté de l'arbre (pl. XC, 195). Nous voyons aussi l'arbre pour la guérison de l'aveugle de Jéricho; un enfant est grimpé dans un de ces arbres (pl. LXXXVII, 175). Le temple représente comme d'habitude celui de Jérusalem.

Les miniatures marginales se rapportent presque toujours au premier verset de la leçon, même si ce verset ne mentionne pas l'épisode principal. Le récit de la résurrection de Lazare commence par ces mots: «Il y avait un homme malade, appelé Lazare, qui était de Béthanie». (Jn. XI 1) Sargis Pidzak a peint dans la marge Lazare couché dans son lit et il a omis de montrer la résurrection (pl. XCIII, 210). Pour la guérison du lunatique, à côté du premier verset: «Et lorsqu'ils furent venus vers le peuple, un homme vint à lui qui se jeta à genoux devant lui» (Mt. XVII 14), nous voyons un homme agenouillé (pl. LXXXVI, 167). La première phrase est parfois une comparaison ou une allusion que le peintre interprète littéralement. Des flammes qui jaillissent d'une coupe illustrent les paroles: «Je suis venu mettre le feu sur la terre et qu'ai-je à desirer s'il est déjà allumé?» (pl. XC, 192); un oiseau avec un nimbe crucifère d'où partent des rayons de lumière se rapporte au second verset de la leçon: «mais le consolateur qui est le Saint-Esprit, que le Père

1. Macler, *Miniatures arméniennes.*, pl. VI-VIII.
2. Le coq du folio 182v (pl. LXXXV) illustre le reniement de saint Pierre, c'est à dire le dernier verset de la leçon.
3. Pl. LXXXIX, 185: l'homme de loi; pl. LXXXIX, 188: le Pharisien.



enverra en mon nom» (pl. XCII, 207). Au folio 246v un démon est dessiné à coté des paroles: «Jésus chassa aussi un démon qui était muet» (pl. XC, 194). Nous avons vu dans l'évangile n° 1635 des exemples analogues[1]; ici un plus grand développement est donné à ce procédé ancien. Sargis Pidzak n'est d'ailleurs pas seul à illustrer ainsi le texte des évangiles, d'autres manuscrits du XIV^e et du XV^e siècles nous en offrent des exemples[2]. Nous trouvons ce procédé aussi à Byzance, particulièrement dans des évangiles liturgiques du XII^e siècle. L'unique miniature qui se rapporte à la leçon de Lazare dans le Paris. gr. suppl. 27, figure celui-ci étendu sur un lit, tandis qu'un serviteur, debout à côté de lui, l'évente[3]. Dans le manuscrit de l'église de San Giorgio dei Greci à Venise, au début de la leçon du lunatique on voit le père qui s'avance vers Jésus tenant son fils par la main. L'image est plus complète que celle de notre manuscrit mais la pensée est la même. Ces épisodes sont assurément détachés d'un ensemble plus étendu. Si l'image de Lazare malade ne s'est pas conservée ailleurs, celle du père du lunatique, agenouillé devant Jésus, se retrouve dans l'évangile bien connu de la Bibliothèque Laurentienne de Florence, n° VI 23, parmi d'autres scènes illustrant les divers moments du miracle et les paroles du père[4]. L'évangile arménien de la Freer Art Gallery de Washington renferme aussi ce miracle. Le père, agenouillé, supplie Jésus; le lunatique se tient un peu plus loin et sa guérison est indiquée par le démon qui sort de sa bouche.

Quelques miniatures sont difficiles à comprendre. La femme agenouillée du folio 273 doit être la veuve importune qui supplie le juge (pl. XC, 191); au folio 254 on voit une autre femme, plus richement habillée, qui semble s'adresser à quelqu'un (pl. XC, 190). Elle est dessinée à côté de Luc XII 34: «car où est votre trésor, là aussi sera votre cœur». La leçon commence au verset 32 et dans tout le chapitre il n'est fait aucune allusion à une femme. La seule explication qui nous paraisse possible c'est que l'artiste a interprété les paroles du Christ et il a personnifié, par cette femme richement parée, ce qui rattache les hommes aux biens terrestres et les empêche d'amasser des trésors dans le ciel. La leçon de la Trahison commence par ces mots: «Judas, qui le trahissait, connaissait aussi ce lieu-là, parce que Jésus s'y était souvent assemblé avec ses disciples» (Jn. XVIII, 2). L'apôtre dessiné dans la marge devrait représenter Judas, mais on est un peu surpris de le voir nimbé (pl. XCIII, 211).

Les seules représentations figurées de la Bible n° 1508 sont l'Ancien des Jours, David, Matthieu, le personnage en costume antique debout au sommet de l'ornement marginal de la première page de la Genèse, et Salomon. La plupart des Bibles sont seulement illustrées par quelques portraits. Il existait cependant des exemplaires plus riches, tels la Bible d'Erznka de l'an 1269, celle du roi Hethoum II, daté de l'an 1295[5] et la Bible d'Esayi Ntchetsi, dont il a été question au chapitre précédent. Ces manuscrits nous aideront à mieux comprendre la miniature de la première page du Venise n° 1508. Dans la Bible d'Erznka un personnage en costume antique est assis auprès de l'initiale; il tient un pot de couleurs d'une main et de l'autre il semble dessiner les ornements de la lettre Ի. Aux autres livres de la Bible et au début des quatre évangiles nous voyons toujours l'auteur à cette place, on peut donc être assuré que le personnage assis à la première page de la

1. Voir page 64-67.
2. Venise, Bibl. des PP. Mékhitharistes, n° 250 (168), évangile de l'an 1313, écrit par le copiste Rstakes au monastère Miaketser. On y voit, pour la leçon de l'aveugle de Jéricho, un enfant grimpé dans un arbre. – Venise n° 942 (91), évangile écrit en 1428 au monastère de Maghard.
3. H. Omont, *Miniatures des plus anciens manuscrits*, pl. C, 1.
4. Folio 35v. Photographie de l'École des Hautes Études.
5. Hovsephian, *Album de Paléographie*, p. 42, note 111; Tchobanian, *Roseraie d'Arménie*, t. III, p. 230.

Genèse figure Moïse[1]. La portrait de Moïse écrivant a été dessiné aussi dans la Bible d'Esayi Nichetsi, à l'intérieur de la boucle de la lettre Ի. Les sept jours de la création sont rappelés par sept images de Christ bénissant figurées dans la barre verticale de l'initiale[2]. Nous devrons donc renonnaître Moïse dans le personage nimbé de la Bible de Venise. Bien qu'il ne soit pas dans l'attitude caractéristique de l'auteur il y a un rapport étroit entre cette miniature et celle de la Bible d'Erznka, car dans cette dernière le Christ Pantocrator apparaît à la même place que l'Ancien des Jours de notre manuscrit.

*Étude iconographique. Annonciation.* Le type iconographique est le même dans les deux représentations: l'ange vient de gauche, la Vierge debout ramène la main droite devant sa poitrine, la paume en avant (pl. LXXXIV; LXXXIX, 186-187). Nous l'avons étudié au chapitre précédent. Des accessoires sont introduits dans la composition du frontispice. Entre l'ange debout sur un tabouret, et la Vierge debout sur un coussin on voit une forme assez difficile à identifier; c'est une sorte de colonne ornée d'un entrelacs. On a peut-être voulu représenter un pupitre ou bien est-ce tout simplement un motif de remplissage?

*Nativité* (pl. LXXXIV). Nous retrouvons la formule complexe de l'évangile n° 1917, légèrement modifiée. La Vierge étendue sur une couche fait le geste d'allocution, l'enfant est réchauffé seulement par l'âne. Les mages sont à droite et les bergers à gauche mais, faute de place, l'ange qui montre l'étoile, et qui devrait s'adresser aux bergers, est placé immédiatement au-dessus d'eux et ne les regarde pas. C'est aussi à cause des dimensions restreintes du cadre que les moutons et le bain de l'enfant ont été supprimés mais une cuve, dessinée au premier plan, rappelle ce dernier épisode. Joseph est assis à droite, en face des bergers. L'évangile de la reine Mariun (Jérusalem n° 1973) renferme la composition complète. Le bain de l'enfant occupe l'angle droit et Joseph est assis à gauche. L'artiste a donné à la sage femme qui verse l'eau les traits et le costume de la reine Mariun.

Ces miniatures se rattachent aux exemples anatoliens par l'ordonnance générale et par le détail. La Vierge dressée sur sa couche et parlant a été «en faveur surtout dans les milieux orientaux, en particulier dans l'est de l'Anatolie»[3]. De même le berger musicien appartient au type archaïque de la Cappadoce, qu'on voit à Tchareqle et à Qaranleq[4]. Le quatorzième siècle byzantin a repris ce motif mais ce n'est pas de là que provient notre modèle; bien au contraire les artistes byzantins ont retrouvé dans les œuvres orientales le berger musicien qui s'y était toujours conservé[5]. Dans notre manuscrit il est assis et l'instrument dans lequel il souffle ressemble à une cornemuse; dans l'évangile de Jérusalem il est debout et tient une flûte de bois, pareille à celle dont jouent encore les pâtres arméniens.

*Baptême* (pl. LXXXIV; LXXXVI, 169). Dans la première représentation Jean, vêtu d'une courte exomis dégageant l'épaule droite, se tient à gauche sur d'étranges rochers; il pose la main droite sur la tête du Christ et le saisit à l'épaule de la gauche, dans un geste familier. Jésus avance vers Jean, l'eau monte jusqu'à ses épaules et au bas du fleuve un poisson à grosse tête se dresse sur sa queue. Les anges ne sont par figurés. La seconde image, dessinée dans la marge, conserve seulement le Christ plongé dans l'eau; son attitude est pareille à celle de la première miniature avec une légère différence qui est plutôt une erreur: bien que Jésus se dirige vers la gauche c'est la jambe droite qui est croisée sur la gauche.

1. Tchobanian, *Roseraie d'Arménie*, t. II, p. 33 h. t.
2. Tchobanian, *Roseraie d'Arménie*, t. III, p. 246, h. t.; Id., *Pages arméniennes*, pl. 34.
3. Millet, *Iconographie*, p. 108.
4. *Ibid.*, fig. 55-61.
5. *Ibid.*, p. 114-135.



L'étude du Baptême dans les manuscrits plus anciens nous a révélé l'existence en Arménie de plusieurs variantes. Nos compositions diffèrent de ces exemples par le costume de Jean et par l'attitude du Christ. L'absence des anges devrait être attribuée au manque de place, mais la suppression de la personnification du Jourdain s'explique du fait que le type iconographique adopté ne comporte pas d'allégorie. La composition se rattache aux exemples cappadociens par la forme arbitraire donnée au fleuve, et l'on sait que les artistes orientaux abandonnent volontiers l'allégorie aussi bien que le paysage[1]. C'est encore à la Cappadoce que fait penser l'attitude du Christ marchant vers Jean, car même lorsque ce type apparaît dans les œuvres byzantines du XIIe siècle c'est presque toujours dans des monuments de tradition orientale[2]. Ainsi, par tous ces détails, les miniatures de Sargis Pidzak sont plus fidèles aux formules cappadociennes que ne l'étaient les compositions étudiées précédemment.

*Crucifiement* (pl. LXXXIV). Jésus est tout droit sur la croix, mais la tête penchée sur l'épaule droite et les yeux clos indiquent qu'il est mort. Marie, à gauche, lève la main gauche et ne manifeste pas sa douleur; Jean, à droite, tient le livre des évangiles et appuie la main droite à son menton.

Les exemples ciliciens des XIIe et XIIIe siècles nous ont fait voir un autre type iconographique, enrichi par la présence des saintes femmes et du centurion. Dans la Grande Arménie le centurion et le porte-lance prennent place à côté de la croix. Il faut remonter jusqu'au Xe siècle pour retrouver une image aussi simple que la nôtre. La miniature du fragment n° 697 de Vienne ne diffère de celle-ci que par des détails sans importance: la Vierge lève la main droite, Jean ne tient plus le livre, dans le ciel on voit le soleil et la lune[3]. Par ces différences mêmes la miniature du Xe siècle ressemble davantage au Crucifiement peint par Sargis Pidzak dans l'évangile n° 1973 de Jérusalem, où Jean n'a plus de livre et où le soleil et la lune apparaissent dans le haut de la composition.

Ce type primitif repris par notre miniaturiste s'est perpétué en Arménie; on le retrouve, un peu modifié, dans plusieurs manuscrits des XV et XVI siècles[4]. Il se rapproche de la formule cappadocienne mais les gestes ont une symétrie plus rigoureuse.

Toutes ces compositions proviennent de la même tradition iconographique. Le plus souvent, notre miniaturiste néglige les modèles suivis par les copistes ciliciens et il reproduit les formules archaïques qui nous sont connues par les peintures cappadociennes ou par d'autres monuments qui appartiennent à ce courant artistique. Plus d'une fois il leur demeure plus fidèle que ne l'étaient les peintres travaillant dans les provinces de la Grande Arménie, si nous en jugeons d'après les manuscrits illustrés par Thoros de Taron.

Les miniatures marginales ont été réduites à un tel degré qu'il n'est guère possible d'en étudier l'iconographie. En dehors de l'Annonciation, seules deux miniatures présentent tous les personnages essentiels, ce sont: les disciples d'Emmaüs et la guérison de l'aveugle-né (pl. XCI, 200; XCII, 204). Mais même dans ces deux exemples la composition est tout à fait resserrée et ne présente aucun trait caractéristique. Signalons, en passant, l'image qui figure Jésus apaisant la tempête et où la proue de la barque et les vagues ont été dessinées (pl. LXXXVIII, 181); notons également que seules deux saintes femmes viennent au sépulcre (pl. LXXXVII, 176).

1. Millet, *Iconographie*, p. 172.
2. *Ibid.*, p. 179.
3. Macler, *Miniatures arméniennes*, pl. VIII.
4. Macler, *Miniatures arméniennes*, pl. XVII, 37; XXXVII, 90; XLVIII, 118. - Id., *Documents d'art arménien*, pl. XLIX, 107; LXX, 162.

*Portraits des évangélistes.* Les types iconographiques sont ceux qu'on voit d'habitude: Matthieu et Luc écrivent, Marc médite, Jean dicte à Prochoros. La main de Dieu, bénissant, sort d'un segment de ciel dessiné dans l'angle supérieur; dans la première miniature la main a été remplacée par un ange dont on ne voit que le buste (pl. LXXVI). Dans l'évangile nº 600 de Venise, qui date de 1269, l'ange vole vers Matthieu, mais dans l'évangile de Munich qui lui est postérieur de quelques années la figure ailée vient vers Luc[1]. Ce dernier exemple prouve que cette figure ailée ne doit pas être confondue avec le symbole de l'évangeliste Matthieu; on remarquera d'ailleurs que dans ces trois représentations l'ange ne tient pas le livre des évangiles mais fait le geste d'allocution, comme s'il parlait a Matthieu. Au lieu de comparer ces miniatures à celles des manuscrits byzantins comme les évangiles d'Athènes nº 123 et 163[2], ou de deux manuscrits russes[3] où le symbole a été dessiné dans le haut du cadre, nous les rapprocherons des compositions d'une œuvre du XIVe siècle, l'Athenes nº 151[4]. L'ange faisant le geste de la parole est debout derrière l'évangéliste Matthieu, lui touchant presque l'épaule; derrière Marc on voit saint Pierre et, derrière Luc, saint Paul. Ces deux évangélistes sont figurés écrivant sous la dictée des apôtres qui leur ont transmis l'enseignement du Christ; l'ange placé derrière Matthieu représente donc l'inspiration divine. Il a la même fonction que les anges dictant aux Pères de l'Église.

Jean et Prochoros sont peints l'un sur un fond de paysage, l'autre sur un fond architectural (pl. LXXXII). La confusion est encore plus marquée ici que dans l'évangile nº 888, mais le paysage ne rappelle plus l'île de Patmos. Les iconographes byzantins placent presque toujours Jean à droite et Prochoros à gauche; c'est ce que font aussi souvent ceux d'Arménie. Mais dans plusieurs manuscrits de Cilicie les places sont interverties comme dans l'exemple qui nous occupe[5]. Dans les actes apocryphes de Jean, Prochoros raconte comment il écrivit l'évangile; il mentionne le lieu désert et la petite montagne sur laquelle il demeura avec son maître pendant trois jours. Jean lui ordonne de prendre sa feuille et son encre et de se mettre à sa droite, et ayant levé les yeux au ciel il commence à lui dicter[6]. Les Byzantins ont suivi fidèlement ce texte en plaçant Prochoros à la droite de son maître. Comme on le voit cet écrit apocryphe donne aussi l'attitude de Jean et indique le paysage montagneux. Le fond architectural ne s'explique pas par le texte, et pourtant il apparaît dès les premières représentations. Nous l'avons signalé dans l'évangile de Tübingen de l'an 1113 et nous avons suggéré que le fond architectural y avait pu être représenté par imitation des autres miniatures ou l'évangéliste est toujours assis devant un édifice.

Les types des évangélistes suivent la formule courante: Matthieu et Jean sont des vieillards à barbe blanche, Marc un homme d'âge moyen (pl. LXXVIII). Luc a une barbe courte et peu fournie dessinée presque en collier. Matthieu et Luc sont tonsurés. Dans les autres portraits de Matthieu, dessinés par Sargis Pidzak, les cheveux blancs lui couvrent entièrement la tête, et pourtant la tonsure n'est pas une innovation ici. On la voit déjà dans l'évangile de la reine Mlqé[7]. Ce type n'a pas eu une grande fortune; par contre

1. Gratzl, *Drei armenische Miniaturen Handschriften*, pl. 8.
2. Buberl, *Miniaturenhandschriften*, pl. I, XIV, XV.
3. Alpatov et Brunov, *Geschichte der altrussichen Kunst*, Augsburg, 1932, fig. 172, 176.
4. Buberl, *Miniaturenhandschriften*, pl. XXXI.
5. Bibl. Pierpont Morgan, nº 740, Munich, Staatsbibliothek, cod. arm. I: voir A. M. Friend Jr., *Portraits of the Evangelists*, dans *Art Studies*, 1929, fig. 32, 36.
6. *Livres apocryphes des apôtres* (en arm.), Venise, 1904, p. 288.
7. Weitzmann, *Armenische Buchmalerei*, pl. III, 6.



celui de Luc se rencontre non seulement dans l'évangile de la reine Mlqé mais aussi dans les manuscrits de Cilicie[1]. A Byzance, également, les miniaturistes figuraient parfois cet évangéliste avec la tonsure[2].

Le portrait de Luc mérite de retenir notre attention un peu plus longtemps à cause de son costume (pl. LXXX). Au lieu du pallium habituel le miniaturiste a dessiné une étoffe ornée de broderies; les traits d'or sur le fond vermillon sont d'un effet très riche. Luc porte le même costume dans l'évangile d'Etchmiadzin nº 2627[3]. L'artiste s'écarte des représentations traditionnelles et introduit un détail inspiré probablement de la vie cilicienne. Ce n'est d'ailleurs pas la seule fois où nous voyons un personnage sacré portant un costume légèrement différent de celui qu'on voit d'habitude. Les anges sont drapés dans un manteau rehaussé de points d'or (pl. LXXXIV, LXXXIX, 186). Dans l'Ascension de l'évangile de Jérusalem un apôtre et une sainte femme ont également des manteaux brodés d'or. Cette habitude d'introduire des détails de costume empruntés à la vie locale se voit surtout lorsque l'artiste illustre des scènes de l'évangile dans lesquelles figurent des personnages autres que le Christ et les apôtres, et nous trouvons ainsi dans notre manuscrit matière abondante pour l'histoire du costume cilicien que nous étudierons un peu plus loin.

Deux hommes sont agenouillés, l'un devant Matthieu, l'autre devant Luc (pl. LXXVI, LXXX). Tous deux portent le nom de Sargis, mais seulement le premier a le titre d'abegha. Or deux Sargis sont nommés dans les mémoriaux: l'un est le possesseur, l'autre le peintre, et tous deux sont des prêtres (qahana). Sous le cadre de la miniature de Luc nous lisons l'inscription suivante: «Souvenez-vous de Sargis, prêtre indigne, illustrateur de ce saint évangile et (souvenez-vous) de ses parents». On serait tenté de penser, de ce fait, que le personnage agenouillé devant Luc est le peintre lui-même, d'autant plus que cette phrase est la seule où il soit nommé. Le costume, celui d'un prêtre, ne contredit en rien cette hypothèse mais on est surpris de trouver un nimbe dessiné autour de sa tête. Ce nimbe ne pourrait être considéré comme une addition tardive car il n'empiète pas sur le nom inscrit sur le pupitre; il a bien été dessiné en même temps que le reste de la miniature. Les miniaturistes ciliciens donnent parfois un nimbe aux personnages royaux; c'est ce qu'a fait Sargis Pidzak pour Léon IV assis à son tribunal[4]. Quelques peintres ont figuré ainsi les possesseurs des manuscrits[5] et nous avons vu que Thoros de Taron s'était représenté avec un nimbe. Si les deux portraits de notre manuscrit figurent l'un le possesseur, l'autre le miniaturiste il nous semble que Sargis, qui se dit toujours un prêtre indigne, aurait donné cette marque d'honneur au possesseur et non pas à lui-même. On pourrait objecter cependant que le premier portrait aurait dû être celui du possesseur et le second celui du prêtre.

Dans la première miniature le personnage agenouillé porte le costume traditionnel des moines arméniens; il a des traits accusés et semble être plus âgé que le prêtre dessiné devant Luc. Les phrases rimées écrites autour de la miniature ne sont pas tout à fait explicites. Il est fait allusion au peintre dans les dernières phrases: «considerez dignes de vos prières, l'indigne illustrateur, ainsi que tous ses parents», mais la première partie de l'inscription semble se rapporter au possesseur[6].

1. Weitzmann, *Armenische Buchmalerei*, pl. III, 8; Akinian, *Das Shevra-Evangeliar*, fig. 11; Jérusalem nº 1956, évangile de la dame Keran.
2. Buberl, *Miniaturenhandschriften*, fig. 31; Friend, *Portraits of the Evangelists*, dans *Art Studies*, 1927, fig. 15, 146, 183.
3. Hovsephian, *Album de paleographie*, pl. LXX, fig. 89.
4. Hatsuni, *Histoire du co.tume*, p. 251 et 253.
5. Macler, *Miniatures arméniennes*, pl. XIX, 46; Tchobanian, *Roseraie d'Arménie*, t. III, p. XIX.
6. Voir Appendice VIII.

L'habitude de peindre le portrait de celui qui commandait le manuscrit remonte assez haut. Dans l'évangile nº 887 de Venise, de l'an 1007, le protospathaire Hovhannes présente à la Vierge son manuscrit[1]. A partir de cette date les portraits sont assez nombreux. Nous distinguerons deux groupes: le simple portrait, comme dans l'évangile du roi Gagik de Kars, ou les manuscrits royaux de la Cilicie[2]; l'image du possesseur en face d'un personnage sacré. Cette seconde catégorie nous intéresse plus particulièrement. Nous avons déjà signalé la variante de la présentation, et on pourrait ajouter d'autres exemples analogues à celui de l'évangile de l'an 1007[3]. Un second type est celui où le possesseur est à genoux dans l'attitude de la prière[4]. Enfin le possesseur est parfois introduit dans une des scènes qui illustrent le texte. C'est ce qu'a fait Sargis dans l'évangile nº 1973 de Jérusalem où la reine Mariun apparaît dans la Nativité, les Rameaux et la Descente de croix[5].

Dans tous ces exemples le possesseur se tient à côté du Christ ou de la Vierge, mais en 1293 l'évêque Jean, frère du roi, s'était fait représenter agenouillé devant l'évangéliste Jean[6]. C'est à ce type, moins répandu, qu'appartiennent nos deux miniatures; on peut les rapprocher aussi d'un tétraévangile byzantin du XI[e] siècle, le Paris. gr. 74, où l'hygoumène du monastère où le manuscrit a été copié est représenté en face de l'évangéliste[7]. Il nous paraît intéressant d'ajouter que dans ce manuscrit, comme dans celui de Sargis Pidzak, le possesseur est présent dans une des scènes évangéliques: l'hygoumène et quelques moines du monastère sont au paradis, entre Abraham et la Vierge[8].

Les représentations figurées de ce manuscrit nous intéressent aussi à cause du costume des personnages. Nous examinerons d'abord celui des hommes, ensuite celui des femmes. Les trois mages qui apportent des dons à l'enfant Jésus ont un long manteau qui laisse voir en partie la riche tunique; la couronne, ornée d'une rangée de perles, a trois pointes en forme de fleur de lis. David et Salomon dans la Bible nº 1508, les mages de l'évangile de la reine Mariun, plusieurs saints du Ménologe de la Bibliothèque Pierpont Morgan sont habillés de même. Nous voyons par le portrait de Léon IV dans les Assises d'Antioche que ce costume était celui des rois arméniens[9].

Le père du lunatique, le Pharisien et Lazare, bien que l'habit de ce dernier soit presque entièrement caché par la couverture placée sur le lit, nous laissent voir le costume des hommes de la bourgeoisie. Les deux premiers portent une tunique à manches courtes d'où sortent les manches longues et étroites d'un sous-vêtement (pl. LXXXVI, 167; LXXXIX, 188). La tunique du père du lunatique est vermillon, enrichie de points jaunes; le sous-vêtement est d'un rose rouge, on en voit non seulement les manches mais aussi le bas de la jupe qui dépasse la tunique. Le Pharisien a une tunique rose foncée, son sous-vêtement est vermillon avec des boutons jaunes aux manches. Lazare semble porter seulement le sous-vêtement (pl. XCIII, 210). Ce costume se retrouve dans le Ménologe de la Bibliothèque Pierpont Morgan; il est porté également par l'un des personnages assis devant le trône royal dans les Assises d'Antioche[10]. Ces deux exemples font voir plus distinctement la

1. Weitzmann, *Armenische Buchmalerei*, pl. X, 34-35.
2. Tchobanian, *Roseraie d'Arménie*, t. III, p. 269; Hatsuni, *Histoire du costume*, p. 251, 253.
3. Jérusalem nº 1796, fol. 288v. – Mgr. Hovsephian, *Chef d'œuvre de Haghbat*, dans *Sion*, 1934, p. 305.
4. Hatsuni, *Histoire du costume*, p. 221, 239, 241, 255, 259.
5. *Ibid.*, p. 244, h. t.
6. Hovsephian, *Album de paléographie*, pl. LXVII, 104.
7. Omont, *Évangiles avec peintures byzantines*, pl. 56, 91, 187.
8. *Ibid.*, pl. 81.
9. Hatsuni, *Histoire du costume*, p. 244 h. t. Voir aussi l'étude de ce costume p. 233-246.
10. *Ibid.*, p. 244 h. t. Voir l'étude de ce costume p. 257-260



tunique retenue à la taille. D'autres miniaturistes nous ont laissé des exemples analogues. Le personnage agenouillé aux pieds de la Vierge dans la miniature initiale du psautier de l'an 1283 porte, lui aussi, une tunique serrée à la taille, et dont les manches courtes laissent sortir les manches étroites et longues du sous-vêtement. Cet homme a en outre un manteau[1].

Dans les scènes de guérison nous voyons l'habillement du peuple. L'aveugle est représenté à trois reprises et chaque fois le costume varie légèrement. La tunique, à manches longues, est échancrée en pointe autour du cou et laisse voir le sous-vêtement d'une couleur différente (pl. XC, 193; XCII, 204). Deux bandes de broderies sont dessinées sur la manche; l'une juste au-dessous de l'épaule, l'autre autour du poignet. Des boutons garnissent le devant de la tunique. L'aveugle de l'évangile de Matthieu a une tunique à manches longues, ornées comme les précédentes, mais elle est ajustée à la taille et faite de deux étoffes, de sorte qu'une moitié du personnage est vermillon, l'autre vert émeraude (pl. LXXXVI, 168).

Ce vêtement de deux couleurs est porté aussi par l'un des bergers (pl. LXXXIX, 184). La tunique, serrée à la taille, est assez courte. Le haut est fait d'une étoffe vert émeraude, à gauche, et d'une étoffe vermillon, à droite, tandis que la jupe est rouge du côté gauche, et verte à droite. Le berger musicien porte une tunique verte et un manteau vermillon qui laisse libre l'épaule droite (pl. LXXXIV). Signalons aussi le jeune homme grimpé dans un arbre, dont la tunique courte, à manches longues, rappelle celle des aveugles; mais l'ouverture du col, plus étroite, ne laisse pas voir le sous-vêtement (pl. LXXXVII, 175). La tunique étendue par terre (pl. XCI, 200), celles, plus nombreuses, dans la scène des Rameaux de l'évangile de la reine Mariun nous permettent de voir que la jupe était ouverte en avant.

Les chapeaux de ces personnages ont des formes variées. Les bergers portent un bonnet pointu dont le bord inférieur semble roulé. Les aveugles ont une calotte qui serre bien la tête, la coiffure de l'aveugle-né a un bord assez large, relevé de tous les côtés.

Les vêtements des femmes ne diffèrent pas sensiblement de ceux des hommes. Au folio 254 nous voyons le costume porté par les femmes riches de Cilicie (pl. XC, 190). La tunique à manches courtes, faite d'une étoffe vermillon ornée de points, rappelle celle du père du lunatique. Mais cette tunique est échancrée au cou et le sous-vêtement vert émeraude s'y voit aussi bien qu'au bas de la jupe et aux manches. Une bande jaune est dessinée autour du col et aux poignets. Cette femme porte aux oreilles des anneaux d'or auxquels sont suspendues des perles; ses chaussures sont longues et effilées. La robe de deux couleurs se trouve aussi chez les femmes; la tunique de la veuve est moitié verte moitié rouge et ces deux couleurs sont alternées dans le haut et dans le bas, comme dans la tunique du berger (pl. XC, 191). On voit les étroites manches longues du sous-vêtement et le bas de la jupe d'un bleu intense. La bande autour du col semble être une bande d'ornement car elle n'est pas de la même couleur que la tunique ou le sous-vêtement.

Ces robes paraissent être celles de la bourgeoisie; les femmes de la noblesse, d'après le témoignage du Ménologe de New-York et de l'évangile de la reine Mariun, sont vêtues autrement. Elles ont souvent une gimpe et un long voile, retenu par un diadème. Parfois elles portent aussi un manteau richement brodé.

Dans son importante étude sur l'histoire du costume arménien, le Père Hatsuni a montré que la mode cilicienne de cette époque est très influencée par l'Occident. Le roi,

1. Habeschian, *Ein im Auftrage des Königs Leo III abgeschriebenes Psalterium*, fig. 1; Hatsuni, *Histoire du costume*, p. 259.

la cour, la bourgeoisie empruntent de nombreux détails de leur habillement aux vêtements des Croisés établis dans les états voisins[1]. Des écrits de cette époque font souvent allusion à ces nouveautés, critiquées par les uns, défendues par d'autres. Les portraits des rois sur les sceaux ou dans les manuscrits ont conservé de nombreux exemples du costume royal, mais peu d'œuvres, en dehors de celles de Sargis Pidzak, renferment des images aussi précises et aussi nombreuses des vêtements de la bourgeoisie ou du peuple. La vie de tous les jours se mêle ainsi aux scènes évangéliques et cette intrusion laisse deviner un artiste dont l'art ne s'appuie pas entièrement sur la tradition, un homme conscient de la réalité, capable d'observer la vie.

*Étude stylistique*. L'observation directe de la vie disparaît cependant lorsque nous passons des détails comme le costume des personnages au style des représentations. Le trait qui domine alors est la recherche de l'effet décoratif.

Examinons tout d'abord le paysage. Il est réduit aux éléments nécessaires au sujet. C'est là un aspect caractéristique de toute la miniature arménienne mais ici la simplification est beaucoup plus sensible. Ainsi dans la Nativité, des rochers dessinés autour de la tête de la Vierge et de l'enfant Jésus, comme des coussins auxquels ils s'appuiraient, représentent la grotte. Le fond d'or est visible entre la couche de la Vierge et les bergers, dont chacun se tient sur un petit ilôt de rochers (pl. LXXXIV). De même dans les autres miniatures comme le Crucifiement, le Baptême, ou le portrait de Jean, montagnes et rochers s'aplatissent ou s'allongent suivant les besoins décoratifs. Les bords du Jourdain sont répartis en bandes parallèles. Le Golgotha est aplati au milieu par le subpedaneum de la croix et il n'en subsiste que les lignes courbes disposées symétriquement de chaque côté. Le profil dentelé de la montagne devant laquelle se tient Jean suit les lignes de la silhouette de l'évangeliste; les taches d'ombre, qui devraient indiquer les plis du terrain, et les fissures, dessinent des motifs ornementaux (pl. LXXXII), Ce procédé apparaît aussi dans les autres œuvres de Sargis Pidzak, on note même dans l'évangile de Jérusalem une tendance plus marquée vers la recherche décorative.

Les accessoires sont traités selon les mêmes principes. Les sièges des évangélistes sont réduits à une surface plane, divisée en bandes ornées d'entrelacs. Le coussin sur lequel l'évangéliste est sensé être assis n'interrompt nullement le plan vertical dessiné directement derrière le personnage. Parfois, comme dans le portrait de Marc, toute vraisemblance est perdue, le siège du fauteuil, séparé du support par le fond d'or, semble suspendu dans l'air. Les édifices n'ont aucun rapport avec la réalité. Ceux des marges dérivent du ciborium. Deux colonnes, réunies à la base par une bande ornée, supportent une coupole ou un toit en pignon. Une croix, placée entre deux cierges allumés, couronne cette construction. Les motifs fantaisistes dessinés sur les dômes (pl. LXXXVII, 177; XCII, 202), ou les frontons (pl. XCI, 198), aplatissent ces formes, qui sont en outre découpées par d'autres ornements. Déjà au XII[e] siècle dans l'évangile n° 1635, le ciborium des marges était souvent transformé en un dessin purement ornemental, mais les édifices qui garnissaient les fonds des grandes compositions conservaient encore une certaine parenté avec les constructions réelles. De même dans la Grande Arménie, des maisons de plan basilical ou des rotondes sont dessinées parfois derrière les évangélistes et même si, dans le détail, le miniaturiste sacrifie la réalité à ses penchants d'ornemaniste, l'aspect général n'est pas modifié. Il en est tout autrement dans notre manuscrit. A côté de Luc (pl. LXXX) et derrière Prochoros (pl. LXXXII) on voit des constructions étranges. Au-dessus de l'architrave, posée sur trois colonnes, le peintre a dessiné un segment de cercle et de petits

90. Hatsuni, *Histoire du costume*, pl. 231-233.



rectangles, surmontés de pignons, qui portent des boules ou des croix. Au premier abord, ces constructions semblent être le développement des motifs marginaux, et il est très probable qu'il y ait eu une imitation consciente, mais il nous semble que ces dessins reproduisent une ville et non pas un édifice isolé. Les artistes du Moyen Age montrent la ville avec son mur d'enceinte et par dessus ce mur ils laissent voir les toits des maisons. C'est une représentation de cet ordre qui a été modifiée ici. Les miniaturistes des siècles suivants imiteront ces formes ornementales créées par Sargis Pidzak. Nous les voyons dans la Bible ornée par un peintre renommé du XV[e] siècle, Mkrtitch Nakhach[1]. Elles sont dessinées dans les Rameaux et la Résurrection de Lazare et le rapport du motif avec la ville est rendu plus clair par ces exemples; elles remplissent aussi les fonds d'autres compositions.

Les personnages n'échappent pas non plus aux nécessités décoratives. Même si nous laissons de côté ces combinaisons étranges des marges où le corps humain se termine par un motif floral, nous voyons que la figure humaine a une fonction avant tout ornementale. L'ange de la Nativité est dessiné seulement jusqu'à la ceinture; le bas du corps aurait été caché par le berger placé au permier plan, mais l'artiste a arrêté son dessin volontairement un peu plus haut, et le fond d'or apparaît entre le bonnet du berger et la figure tronquée de l'ange. Le même procédé se retrouve dans les autres manuscrits illustrés par notre miniaturiste; l'artiste n'hésite pas à dessiner les personnages jusqu'à mi-corps lorsque la place fait défaut.

Les compositions sont simples et tendent le plus possible vers une disposition symétrique. Les figures occupent toute la hauteur du cadre; ainsi, bien que chaque scène ait été réduite à son expression la plus simple, le cadre est bien rempli. Le peintre cherche à garnir les vides le plus possible. On s'en rend compte surtout en examinant les portraits de pleine page des évangélistes. Les accessoires, les architectures, les draperies qui descendent du cadre cachent en grande partie le fond d'or uni. Dans l'évangile de Jérusalem cette tendance est plus accentuée et on voit encore mieux la modification des formes en motifs ornementaux. Dans des compositions comme les Rameaux ou l'Ascension, les personnages couvrent toute la page et là où les figures ne suffisent pas à cacher entièrement le fond d'or, le miniaturiste dessine un motif végétal. C'est ainsi qu'on voit des palmes entre la tête des apôtres et les anges qui portent l'auréole du Christ dans l'Ascension, ou bien encore au-dessus du Crucifix dans la Descente de Croix[2].

Les proportions des figures diffèrent sensiblement de celles des miniatures ciliciennes plus anciennes. Au lieu des silhouettes minces et allongées nous voyons des formes très courtes; parfois la tête va à peine quatre fois dans le corps. Le canon est beaucoup plus proche de celui des représentations de la Grande Arménie, par exemple de celui de Thoros de Taron. Les attitudes sont calmes, les personnages presque immobiles. Ils sont de trois quarts le plus souvent, rarement de profil et presque jamais tout à fait de face. Cette observation vaut non seulement pour les miniatures de nos deux manuscrits, mais aussi pour les autres qu'il nous a été possible de consulter.

La tendance de l'artiste à réduire tout à un schéma géométrique se manifeste aussi dans sa manière de figurer la forme humaine. La ligne foncée des contours est particulièrement visible dans les nus, ou dans les figures revêtues de draperies de couleur claire. Le Christ en croix est très intéressant à ce point de vue; on sent que l'artiste a pris plaisir à tracer ces lignes qui partent du cou, dessinent un angle aux coudes, se creusent le long du torse. Tout est symétrique dans cet exemple, le contour extérieur, les ombres

1. Venise, Bibl. des PP. Mekhitharistes, n° 280 (10).
2. Hatsuni, *Histoire du costume*, p. 248.

qui modèlent la poitrine, les plis du linge autour des hanches. L'examen des autres draperies montre comment l'artiste, tout en faisant ressortir par les lignes maîtresses les formes des membres, s'ingénie dans le détail à tracer un dessin géométrique. Les portraits de Matthieu et de Marc sont les plus caractéristiques (pl. LXXVI et LXXVIII); ils nous permettent de constater aussi que le miniaturiste suit chaque fois la même formule. Des lignes en éventail marquent les plis du pallium qui enveloppe le dos et se resserre à la taille; l'étoffe se froisse légèrement sur le haut de la jambe et ces plis sont indiqués par des lignes en zigzag dont la pointe supérieure est accompagnée d'un trait oblique. Un pli plus important, en forme de bourrelet, suit la courbe extérieure de la jambe, s'arrête brusquement à l'endroit où le genou plie et, après avoir dessiné une ligne ondulée, se creuse en demi-cercle. Les plis en queue d'aronde de la jupe ont un tracé régulier dans ces deux miniatures, et encore plus dans le portrait de Jean.

Étant donné ces procédés on ne sera guère étonné si les formes manquent de relief. Parfois l'artiste a employé seulement deux tons, un ton uni qui recouvre toute la draperie et un ton légèrement plus foncé qui marque les ombres. D'autres fois il modèle avec un peu plus de soin, indiquant les pénombres aussi bien que les ombres, et mettant çà et là des rehauts clairs. Dans les quatre miniatures du frontispice les nus sont peu modelés, peut-être à cause des dimensions réduites; le ton de chair est assez clair, des ombres vertes sont tracées autour du visage, à côté du nez et, assez souvent, sur les paupières. Les traits sont indiqués par une ligne brun foncé. Les corps nus sont traités de la même manière; la ligne des contours est verte. Les visages des évangélistes sont, par contre, assez fortement modelés. Le teint est basané, les ombres et les lumières bien accusées, surtout dans le portrait de Marc. Mais tout en schématisant les formes, Sargis donne parfois aux personnages une physionomie individuelle qui montre encore une fois son sens de la réalité. Par exemple Marc a tout à fait le type arménien.

Les miniatures de Sargis Pidzak se reconnaissent très facilement à son style et à certaines formules qui lui sont propres. Les pieds de ses personnages sont déformés toujours de la même manière: une forme rectangulaire assez large est reliée à une jambe très maigre. Les oreilles aussi sont curieuses; elles semblent posées sur la chevelure et l'ombre du milieu fait penser à un trou profond. Le Christ a toujours une barbe qui se divise en deux pointes et son front est barré par une mèche de cheveux. La ligne sombre qui dessinait le contour des corps entoure aussi les visages. Les cheveux, disposés en mèches régulières, sont nettement séparés de la figure. Ces mèches symétriques ont des formes géométriques; les boucles de David dessinent trois pointes qui répètent celles de la couronne. La forme du menton est accusée sur la barbe par une ligne ovale, ou en forme de cœur. Sargis Pidzak ignore les élégances des artistes ciliciens des siècles antérieurs, mais par contre ses peintures ont un accent plus franc, plus vigoureux. Sa palette a moins de demi-teintes; il préfère le rouge vif et le vert; l'or dont il se sert a des tonalités chaudes. Son style nous fait penser non pas aux œuvres byzantines, qui se rattachent plus directement à la capitale, mais aux peintures des églises rupestres de Cappadoce ou à certaines œuvres populaires de la Grèce médiévale, comme les fresques de la petite église de l'île d'Egine[1]. Mais plus encore que ces œuvres étrangères ce sont celles de la Grande Arménie qui sont évoquées par ces miniatures.

La plupart des manuscrits princiers de Cilicie montrent l'évolution logique de la miniature à partir du douzième siècle. Les scènes évangéliques ou autres sont traitées avec une science plus sure et un style souvent moins sec. Vers la fin du treizième siècle le

1. Sotiriou, Ἡ Ὄμορφη Ἐκκλησία Αἰγίνης dans Ἐπετηρὶς Ἑταιρείας Βυζαντινῶν Σπουδῶν, 1925, p. 243-276.



caractère se modifie peu à peu et dans certaines œuvres on observe une recherche de la vie, du mouvement, de l'expression, assez curieusement mêlée à une stylisation marquée des formes[1]. Ces œuvres ne diffèrent pas essentiellement de celles qui les ont précédées et malgré la rareté des exemples publiés à ce jour nous pouvons suivre les étapes successives de cette évolution.

Cependant dès la seconde moitié du XIIIe siècle nous découvrons une tendance nouvelle. Quelques miniatures de l'évangile de Baltimore, illustré en 1262, semblent être de la main d'un autre peintre que Thoros Roslin. Elles se distinguent par un caractère plus fruste, par un accent plus vigoureux, par des couleurs plus soutenues. De même dans l'évangile de Munich, copié en 1278 au monastère de Grner, si l'ornementation a l'élégance des meilleurs manuscrits ciliciens, les portraits des évangélistes sont d'un style qui rappelle les compositions dont nous venons de parler. Ce caractère nouveau s'affirme dans le psautier de Léon III qui est de l'an 1283[2]. Nous avons déjà signalé les analogies entre certains motifs décoratifs de ce manuscrit et ceux dont s'est servi Sargis Pidzak, mais mieux encore que ces pages ornées, la miniature initiale montre une parenté stylistique. Les personnages dessinés par le peintre Hohan ont les proportions lourdes, les visages l'expression sévère des peintures de Sargis Pidzak. La draperie, le dessin, l'ornementation du trône de la Vierge, d'autres détails encore, comme l'ange qui sort du segment de ciel ou bien les inscriptions en grandes lettres introduites dans la miniature, enfin le décor du cadre ressemblent à un tel degré aux miniatures de Sargis Pidzak que, n'était le nom du copiste et la date à laquelle le manuscrit a été copié, nous serions tentés d'attribuer ce psautier à notre peintre.

Au XIVe siècle des miniaturistes dont l'activité a été moins grande que celle de Sargis Pidzak et le talent moins sûr, suivent la même voie. Nous avons déjà parlé du copiste Hohannes qui en 1305 ornait un évangéliaire pour Ochin, prince de Korikos[3], de Grigor, qui en 1323 travaillait à Sis pour l'archevêque Stephannos[4]. En 1313 un scribe appelé Rstakes, copiait au monastère de Miaketser un évangile dont le décor ornemental et les miniatures marginales rappellent d'une manière saisissante les œuvres de Sargis Pidzak[5]. Tous ces manuscrits présentent certains éléments qui évoquent les peintures de la Grande Arménie, mais quelques-uns de ces motifs ornementaux nous ont paru venir de Cilicie dans les provinces du Nord, d'autres rappellent davantage les œuvres anciennes.

Si, laissant de côté pour un moment les manuscrits du XIVe siècle, nous remontons à la première période de la miniature cilicienne, nous y trouvons deux courants artistiques. L'un semble venir des royaumes éphémères de la Petite Arménie, ou des centres qui avaient produit les évangiles de Trébizonde et de Kars. Dans les dernières années du XIIe siècle cette école donne des œuvres d'une valeur incontestable, comme l'évangile n° 1635 écrit pour Nerses et Hethum de Lambron. Le second courant est probablement venu directement des monastères de la Grande Arménie; c'est à lui que nous devons l'évangile de Tübingen, écrit à Drazark en 1113. Mais alors que la première école, dont le centre était d'abord à Skevra, fait autorité dans les monastères les plus importants et représente l'art cilicien par excellence, la tradition connue par l'évangile de Drazark semble disparaître complètement. Et pourtant c'est cette tradition que nous retrouvons à la fin du XIIIe siècle et dans les

1. Voir entre autres la composition de la Transfiguration dans l'évangile de la reine Keran: Tchobanian, *Roseraie d'Arménie*, t. II, p. XIX h. t.
2. Habeschian, *op. cit.*, fig. 1.
3. Jérusalem n° 1916, Tchobanian, *Roseraie d'Arménie*, t. II, p. 68, 128.
4. Jérusalem n° 1930, *Ibid.*, t. II, p. 67, 101, 153, 155, 171, 231.
5. Venise, Bibl. des PP. Mekhitharistes, n° 250 (168).

manuscrits de Sargis Pidzak. Les échelons nous manquent entre le début du XII[e] et la fin du XIII[e] siècle. Peut-être ces deux écoles du XII[e] siècle ont-elles continué à vivre côte à côte. L'une, brillant d'un grand éclat à la cour et dans les monastères importants, nous a laissé des monuments de premier ordre; l'autre, demeurée fidèle aux anciennes traditions, a peut-être langui dans les couvents plus obscurs jusqu'au jour où des peintres habiles lui ont donné un élan nouveau.

Le meilleur représentant de cette seconde école est, sans aucun doute, Sargis Pidzak. L'abondance et la qualité de sa production, la forte personnalité qui se dégage de son œuvre ont fait de lui un maître respecté. Avec lui l'art cilicien s'achemine dans cette nouvelle voie et l'influence de Sargis dépasse même les frontières immédiates de son pays. Deux manuscrits nous en apportent un témoignage intéressant: la Bible illustrée par Mkrtitch Nakhach entre les années 1418 et 1422 à Khlath, dans la région de Van[1]; un tétraévangile écrit en 1428 par le religieux Grigor, au monastère de Maghard, dans le voisinage de Nakhitchevan[2]. Ce sont surtout les ornements de la Bible qui rappellent le décor des manuscrits de Sargis, mais dans l'évangile, et l'ornement et les représentations figurées ressemblent aux œuvres que nous avons étudiées. Le travail est moins bon, le style n'a pas la même vigueur, mais l'influence de Sargis est indéniable, en particulier dans les portraits des apôtres et les miniatures marginales. Ainsi la pénétration de l'art cilicien en Grande Arménie, dont nous avions trouvé des indices à Glatzor, devient encore plus importante au siècle suivant. En Cilicie même, l'impulsion donnée par Sargis Pidzak n'aura pas les résultats fructueux auxquels on aurait pu s'attendre. Les années troubles de la seconde moitié du XIV[e] siècle, l'invasion puis la conquête de la Cilicie ne pouvaient guère favoriser une activité artistique. L'œuvre de Sargis a donc une double signification. Ce peintre est non seulement le plus habile de son époque mais aussi le dernier peintre important qui ait travaillé dans la Cilicie libre. Les colonies dispersées des Arméniens produiront encore des œuvres intéressantes, mais la grande période de la miniature arménienne prend fin avec Sargis Pidzak.

1. Venise, Bibl. des PP. Mekhitharistes, n° 280 (10).
2. Venise, Bibl. des PP. Mekhitharistes, n° 942 (91).

---

# CONCLUSION

Nous sommes arrivés au terme de cette étude où, prenant comme base un groupe restreint de manuscrits, nous avons cherché à connaître le caractère de la miniature arménienne du XII[e] jusqu'au milieu du XIV[e] siècle. Nous avons pris séparément les deux régions dans lesquelles se trouve la masse de la nation arménienne et nous avons examiné tour à tour les manuscrits de la Grande Arménie et ceux de Cilicie; nous avons étudié aussi quelques œuvres qui semblent provenir des colonies établies en territoire étranger.

Dans la Grande Arménie, aux XII[e] et XIII[e] siècles, l'activité se concentre dans les monastères de la région d'Ani et dans quelques villes importantes comme Erzeroum. L'enluminure n'a plus le caractère monumental de certains manuscrits du X[e] siècle; l'influence des œuvres du tissu, qui apparaissait déjà à cette première époque, a prévalu. Les animaux, survivance lointaine du répertoire mésopotamien, ont des formes rigides, ils sont déformés pour se plier à un schéma géométrique. La flore naturaliste a disparu et la palme se substitue peu à peu aux espèces variées. Les artistes n'adoptent pas encore l'arabesque florale; même dans l'ornement linéaire ils restent fidèles aux procédés anciens, où des formes géométriques simples assemblées de façons diverses donnent des motifs finis, délimités; ils ne se laissent pas tenter par l'arabesque géométrique, par les entrelacs complexes que connaissent et pratiquent avec une rare maîtrise les sculpteurs de ces mêmes régions. Au XIV[e] siècle le centre se déplace vers l'Est et dans le nouveau monastère de Glatzor se développe une école artisitique dont le maître est Thoros de Taron. La survivance des éléments anciens montre la continuité de la tradition mais les apports étrangers sont plus nombreux. Pourtant, le décor des manuscrits est plus pauvre dans son ensemble et, surtout, l'art a un caractère moins vigoureux.

En Cilicie, sous l'impulsion donnée par des princes et des prélats éclairés, nous voyons la floraison brillante d'un art élégant, raffiné et d'une grande richesse, où se mêlent les formes byzantines et orientales d'une manière très subtile. Cette peinture est le développement logique des tendances qui se manifestaient dès le début du XI[e] siècle dans certains centres, tant en Arménie propre que dans les principautés établies après l'invasion seldjoukide, et où l'influence byzantine était plus grande. Le répertoire des peintres s'est enrichi par l'adjonction de motifs qui appartiennent à la tradition hellénistique. La flore est plus variée mais à côté des formes libres les artistes emploient aussi l'arabesque. La stylisation est moins marquée que dans les œuvres de la Grande Arménie, surtout dans le dessin des animaux; tout en empruntant les groupes héraldiques, les miniaturistes ciliciens observent mieux la nature et donnent des formes plus proches de la réalité. Diverses combinaisons savantes de l'entrelacs montrent le développement donné aux motifs anciens. Vers la fin du XIII[e] siècle cet art aristocratique cède la place à une peinture d'un caractère plus populaire, dont le plein épanouissement est dû à Sargis Pidzak. Il semble que l'art introduit naguère, par les peintres de tradition nationale réfugiés en Cilicie, renaisse à cette époque, sous une forme légèrement différente. Ici encore, cependant, l'appauvrissement que nous avons observée dans l'œuvre de Thoros de Taron se fait jour; malgré le talent et l'activité de ces deux chefs d'école, malgré le nombre fort important des œuvres produites après eux, nous sentons le déclin de l'art; la vitalité qui s'exprimait par

l'invention, par une imagination brodant inlassablement de nouvelles variantes, nous fait défaut.

L'art de la Cilicie a rayonné au dehors; son influence se fait sentir dans les provinces du Nord et plus encore peut-être dans les villes étrangères où se trouvaient des colonies importantes.

Nous voyons ainsi l'enluminure arménienne se modifier d'un siècle à l'autre, nous voyons aussi des différences importantes entre la production des deux régions. Ces divergences sont plus sensibles dans les représentations figurées. Les copistes de la Grande Arménie conservent longtemps le souvenir du frontispice multiple; ils figurent de préférence les scènes importantes de la vie du Christ et ces miniatures de pleine page, introduites entre les feuillets du texte, semblent être la fragmentation du cahier initial. Ils imitent surtout les types iconographiques syriens et cappadociens, faisant preuve en ce domaine d'un grand conservatisme. Le sentiment plastique est peu développé mais la schématisation des formes n'est pas poussée à l'extrême; le goût de l'ornement ne détruit pas entièrement l'aspect naturaliste.

En Cilicie les miniatures de pleine page alternent avec les compositions dessinées dans le texte et dans les marges. De ce fait le cycle s'enrichit, les illustrateurs n'hésitent pas à figurer les épisodes les moins connus et des manuscrits du XIII^e^ siècle offrent une illustration narrative d'un grand intérêt. En matière iconographique ces artistes montrent une préférence pour les modèles adoptés à Byzance, sauf toutefois au XIV^e^ siècle où l'école de Sargis Pidzak emploie plus volontiers les formules cappadociennes. Le style des peintures des XII^e^ et XIII^e^ siècles est plus souple; les personnages, aux formes élancées, ont des attitudes à la fois plus élégantes et plus variées; les peintres ont le sentiment du modelé, par conséquent la réduction géométrique des formes est moins apparente.

Malgré la place importante qui leur a été faite, surtout en Cilicie, malgré leur finesse d'exécution les représentations figurées ne sont pas l'élément le plus caractéristique de l'enluminure arménienne. L'art arménien n'a jamais été aniconique, même aux premiers siècles chrétiens; les images, sans être aussi nombreuses que dans les églises grecques, ornaient les édifices sacrés. A défaut de peintures nous avons le témoignage de sculptures anciennes, comme celles de l'église de Mren et de quelques khatchqars. Les bas-reliefs d'Akhthamar nous font remonter aussi à une époque antérieure au X^e^ siècle, car ces thèmes, dont la plupart appartiennent au répertoire de l'art chrétien primitif, avaient sans doute pénétré en Arménie avant l'époque où nous les voyons sculptés sur les parois de cette église. Mais bien que l'usage ancien soit assuré, l'art figuré n'a jamais connu un développement vraiment original en Arménie; ce n'est pas dans ce domaine que le génie artistique de la race s'est manifesté le plus heureusement. Les Arméniens sont avant tout des décorateurs, c'est l'ornement qui donne à leur peinture, comme d'ailleurs à la sculpture, un cachet particulier.

L'ornement peint se distingue par l'harmonie et l'éclat du coloris, ravivé encore par l'or brillant des fonds, par des combinaisons variées et savantes où une grande fantaisie s'allie à une logique claire et à une exécution parfaite. Qu'il s'agisse des rectangles qui précèdent les grandes divisions du texte, des arcades placées au début des évangiles, ou des petits motifs qui parent les marges, tous sont dessinés avec le même soin, tous offrent à l'œil un décor somptueux. On ne peut oublier l'effet chatoyant de ces pages dont la richesse rappelle parfois les objets d'orfèvrerie.

En étudiant les motifs constitutifs de ce décor nous avons constamment mis en évidence les analogies avec l'art du monde iranien et musulman d'une part, et l'art hellénistique et byzantin d'autre part. Est-ce à dire que la miniature arménienne n'est que la



réunion harmonieuse d'éléments divers? Sans vouloir exagérer indûment son originalité, on aurait tort de tomber dans l'erreur contraire et de lui méconnaître toute personnalité. La peinture arménienne nous apparaît assurément comme un art éclectique, mais n'est-ce pas là le caractère de l'art byzantin lui-même et, mieux encore, de l'art musulman?

Nous trouvons dans la peinture arménienne une dualité très marquée qui résulte des apports différents, mais qui est en même temps inhérente au peuple. Nous ne voulons nullement faire entrer en jeu des considérations ethniques, toujours dangereuses, mais les Arméniens, venus en Asie Mineure de l'Europe, sont un groupe occidental vivant en Orient. Ils portent en eux, par suite de leur origine et des circonstances historiques et géographiques de leur développement, des traits de caractère propres aux deux mondes. Comme la langue, qui appartient au groupe occidental des langues indo-européennes, se laissera pénétrer de formes et de vocables qui appartiennent au groupe oriental ou aux autres peuples de l'Asie antérieure, de même l'art portera une double empreinte. Plus oriental que l'art proprement byzantin, il est plus proche de la mentalité occidentale que l'art iranien ou l'art musulman. Selon les circonstances, ou les régions, un des deux caractères pourra être plus accusé. Ceci est vrai pour la peinture aussi bien que pour l'architecture, où nous voyons à côté de l'église à coupole, la forme dominante, d'importantes basiliques; ceci est vrai aussi pour la sculpture où le beau décor hellénistique de Garni contraste avec les bas-reliefs de style oriental comme ceux de Mren.

A la civilisation byzantine, prise dans son sens le plus large, l'Arménie doit sa manière de figurer les scènes bibliques. Byzance et la Syrie ont été ses éducatrices en ce domaine, comme elles l'ont été pour les autres peuples de l'Orient chrétien et même de l'Occident. C'est sous l'influence de Byzance aussi que son sens plastique se renouvelle et se développe; ce sont enfin les relations avec Byzance qui maintiennent vivace le sentiment du naturalisme. Mais les œuvres arméniennes se distinguent par un accent plus réaliste, que nous avons déjà signalé, par une liberté plus grande et par un sens plus vif de la vie. Les artistes de Cilicie, surtout, modifient les formules consacrées par l'usage, un mouvement vif anime parfois les figures qu'ils dessinent, ils introduisent leurs contemporains dans les représentations sacrées et ils n'hésitent pas à donner aux évangélistes ou aux personnages mentionnés dans les évangiles, le costume arménien de leur époque ou du moins certains éléments de ce costume.

Dans le domaine décoratif, l'Arménie est beaucoup moins redevable à Byzance. La forme première des arcades ornées est venue de Syrie en Arménie comme à Byzance. A certaines époques et dans certaines régions de l'Arménie on s'est inspiré des modifications apportées par les artistes grecs, plus soucieux du caractère architectural, mais dans l'ensemble l'ornement arménien est plus riche et il nous semble qu'ici Byzance a reçu plus qu'elle n'a donné. C'est fort probablement par l'intermédiaire des Arméniens que des motifs orientaux se sont introduits à Byzance, et les changements qu'on observe à partir de l'époque iconoclaste, c'est-à-dire à une période où les Arméniens étaient nombreux dans la capitale et où quelques-uns même ont occupé le trône impérial, sont dus en partie aux apports arméniens.

Le contact constant avec l'Orient a développé le sens décoratif que possédaient déjà les Arméniens. Le fond iranien est assurément le plus important. Les rapports avec l'art musulman sont plus complexes. L'influence de certaines formes ou de motifs comme l'arabesque et la palme est indéniable, d'autres analogies sont dues à une origine commune, peut-être même à des emprunts faits par les Musulmans aux Arméniens. Si l'art arabe a eu un essor que l'art arménien n'a jamais connu, si dans les conditions favorables d'un empire riche et puissant il a su se développer rapidement entre les mains de

ce peuple très doué, il ne faut pas oublier que les tribus nomades qui conquirent la Perse, la Mésopotamie, l'Arménie, et les pays du bassin méditerranéen, n'apportaient avec elles aucune tradition artistique. Partout où elles s'établirent elles se mirent à l'école des peuples vaincus; les monuments oméiyades en Syrie et en Palestine, ceux de Samarra, en font foi amplement. Il n'y aurait rien de surprenant dès lors, que les Arabes établis en Arménie aient été influencés de même. L'Arménie avait une longue tradition artistique et une période particulièrement brillante avait précédé la conquête arabe. Nous savons d'ailleurs que les Arabes, et après eux les Seldjoukides, employèrent pour leurs constructions des ouvriers et même des architectes arméniens et des formes arméniennes s'introduisaient ainsi dans l'art musulman. Il y a eu incontestablement des échanges réciproques dont nous ne pouvons pas encore définir la nature exacte ni la portée. Mais entre ces deux arts il y a un caractère et surtout un esprit différent. Cette divergence tient surtout aux éléments occidentaux de l'art arménien et nous pensons plutôt à une attitude envers le monde visible, à une façon de penser propre aux peuples méditerranéens, auxquels se rattachent les Arméniens, plutôt qu'à la présence de tel ou tel motif. Tout en aimant l'ornement abstrait l'Arménien sait tempérer son rêve par un goût de la mesure; il craint la surcharge et la confusion et il ramène les ornements à des éléments simples qui se discernent facilement. Ce n'est pas simplement un esprit analytique qui se manifeste ainsi mais un désir de la composition nette, particulièrement caractéristique en Cilicie. Il diffère aussi de l'artiste musulman par son sens plus aiguisé du naturalisme. On a montré que les Musulmans n'étaient pas toujours réfractaires à la représentation des êtres animés mais ils ne leur ont pas donné une place aussi importante qui les Arméniens. Ces derniers ont aussi le sens de la réalité qui fait entièrement défaut aux artistes arabes comme aux seldjoukides. Une forme de la nature n'est pas simplement un point de départ pour une fantaisie charmante, l'artiste arménien sait apprécier ce qu'il voit sans nécessairement le transformer. C'est ainsi qu'il prend plaisir à dessiner les oiseaux, les arbres qui lui sont familiers, ou qu'il montre la vigne et les animaux qui y jouent. Par ce sentiment de la vie que nous avions déjà notée le décor arménien diffère de celui des Musulmans et il acquiert plus de variété.

Les Arméniens de Cilicie étaient en rapports suivis avec les Croisés et avec les royaumes latins qui s'établirent en Orient. La cour arménienne avait adoptée bien des habitudes occidentales et l'influence des Croisés se fait sentir dans l'organisation du royaume et particulièrement dans le législation. Mais il ne semble pas que dans le domaine artistique il y ait eu une influence importante. C'est à peine si nous relevons dans certaines œuvres un écho lointain de la peinture romane, c'est à peine si, plus tard, nous trouvons un ou deux thèmes qui semblent provenir de l'Occident.

La peinture arménienne nous apparaît donc comme un art à mi-chemin entre l'Occident et le proche Orient. Les traits que nous avons mis en lumière montrent peut-être un art plus intelligent que créateur. L'originalité des artistes réside moins dans l'invention de nouvelles formes que dans la manière dont ils modifient et adaptent le répertoire décoratif commun aux peuples de l'Orient méditerranéen et à ceux du plateau iranien. Doués d'une grande imagination et d'une fantaisie toujours en éveil, joignant à ces qualités une capacité technique fort appréciable, ils ont su dessiner des œuvres d'une finesse et d'une précision très grande, d'un sens décoratif très sûr et d'une richesse de coloris qui charme les regards, et par ces traits mêmes, ces œuvres méritent d'occuper une place honorable dans l'histoire de l'enluminure du Moyen Age.

# APPENDICES

**Nous donnons la transcription intégrale et la traduction des mémoriaux dans l'ordre où ils se présentent dans chaque manuscrit. La langue de ces mémoriaux, exception faite de quelques-uns, est souvent impure, les formes grammaticales ne sont pas toujours bien observées, et étant donné la passion qu'avaient les scribes de forger de nouveaux mots, le sens de certaines phrases n'est pas clair. Nous avons tenu à donner une traduction littérale, aussi fidèle que possible.**

## APPENDICE I. ÉVANGILE N° 196

**Les deux premières inscriptions se trouvent respectivement au-dessous de la lettre à Carpianos et d'une table des canons.**

Fol. 1v. Յս. յոյս ամենեցուն ողորմեա Խաչատրոյ անպիտան կրաւնաւորի և յոյժ մեղաւորի, ամէն։

Fol. 4v. Զվարդ ծաղկող յիշեսջիք ի տր. աղաչեմ.

Fol. 5av. Զվերջին ստացող սբ. աւետարանիս զեփրեմնոսս որ ստացաւ ըստ հրամանի ած.ային պատուիրանի. և 'ի պայծառութի. սրբոյ հրաշալարդ և երկնանման տաճարացս 'ի վերջացեալ և յանբարի զառ ժամանակիս. որում խառնակութի. եղև ազգին նետողաց։ Որ դըրխտանէից զհարկապահանջութին. հանապազ կու յաւելունն և կու նեղեն։ Զի կատարեցաւ' առ մեզ. մարգարէութին. հոգելից մարգարէին եսայեա որ ասէ թէ ամ. անձն 'ի ցաւ և ամ. սիրտ 'ի տրտմութի.։ Արդ' 'ի յայսմ թշուառելի և 'ի դժնդակ ժամանակիս ած.սէր և հաւատարիմ և հեզահոգի եփրեմնոսս։ Ցանկացող եղեալ սբ. աւետարանիս. խնդրէր եղեալ յամ. սրտէ և տր. կատարեաց զփափագս սրտի իւրոյ։ Յիշելով զասացեալ բանն. թէ երանի որ ունիցի զաւակ ի սիոն և ընդանեայս իցեն եր. յեմ։ Արդ' աղաչեմ զամենեսեան զլուսաւորեալք մանկունք նոր սիոնի։ Յիշել 'ի տր. զստացող սբ. աւետարանիս։ Զեփրեմնոսն։ և զհայրն իւր զվարդանն. և զմայրն իւր զփոփխիկն. և զպապն զածատուրն. և զմամն զաւագտիկինն։ և զքոյրն զէմինն և զայր իւր զհողէգեղ և զորդին իւր զդաւիթն, զհօրեղբայրն իւր զյոհանն և զկինն իւր զգոհարն։ և զորդին զմուրատն։ և զթոռն. իւր զսիմէոնն։ և զմայրն իւր զղիմաթն։ Եւ զայլ ամ. արեան մերձաւորս իւր զկենդանիս և զհանգուցեալսն ի քս.։

Fol. 1v. Jésus, espoir de tous, aie pitié de Khatchatur mauvais ecclésiastique et grand pécheur, amen.

Fol. 4v. Mentionnez dans le Seigneur, je vous prie, Vard l'enlumineur.

Fol. 5av. Le dernier possesseur de ce saint évangile, Ephrianos, qui reçut l'ordre du commandement divin, pour orner les saints temples merveilleux et pareils au ciel, en ces temps mauvais et amers pendant lesquels il y eut des troubles dans la nation des lanceurs de flèches (les Mongols). Qui accroissent journellement les redevances des chrétiens et les pressurent. Car la prophétie du prophète inspiré Isaïe s'est accomplie chez nous, qui dit que chaque être sera dans la douleur et chaque cœur dans la tristesse. Or en ces temps misérables et amers, le pieux, fidèle Ephrianos, à l'âme douce, étant désireux de ce saint évangile, supplia de tout son cœur et Dieu exauça le désir de son cœur, se rappelant la parole terrible: heureux celui qui aura des fils à Sion et dont la famille est à Jérusalem. Or je vous prie vous tous enfants de la nouvelle Sion, nourris de lumière, souvenez-vous du possesseur de ce saint manuscrit, Ephrianos, et de son père Vardan, et de sa mère Phophkhik, et de son grand-père Astwadzatur, et de sa grand-mère Avagtikin, et de sa sœur Emin, et de son mari Hogedegh, et de son fils Davith, et de son oncle Hohan, et de sa femme Gohar, et de son fils Murat, et de son petit-fils Siméon, et de sa mère Ghimath, et de tous les autres consanguins, ceux qui sont vivants et ceux qui sont morts dans le Christ.

**Les lignes suivantes sont écrites dans la marge extérieure; elles semblent être de la même main.**

Այլ սաց իւր կամաւն եղ յիշատակ առ դուռն սբ. ած.ածնին 'ի վայելումն սրբասէր քհյին.։ Այլ չունի ոք իշխանութի. հանել զառ. ... և խզրանէ սբ. ած.ածնիւ։ Եւ եթէ ոք յանդգնի

Car de son propre gré il le donna comme souvenir à l'église de la Sainte-Vierge pour la jouissance des saints prêtres. Personne n'a le pouvoir de l'enle-

և հանէ զսա աստի. նայ զբաժին յուդայի առցէ։ Եւ խնամով պահողքն աւրհնի յայ ·

ver (*un mot effacé*) et de l'église de la Sainte-Vierge. Et si quelqu'un ose et enlève ceci d'ici, qu'il ait la part de Judas, et ceux qui le gardent avec soin soient bénis de Dieu.

**Mémorial en erkathagir de la main du copiste.**

Fol. 86v. Սուրբ աւետարանչիս բարեխաւսութեամբ քս. ողորմեա գծողի սորա մեղապարտ խաչատրոյ անպիտան աբեղայի·

Fol. 86v. Par l'intercession du saint évangéliste, Christ aie pitié de l'enlumineur de ceci, Khatchatur, pécheur, mauvais moine.

**Mémorial en bolorgir.**

Fol. 275. Յիշատակ է սբ. աւետարանս մուրատին և իւր հաւրն խոչիարին և մաւրն ոսկիհատին և եղբարցն վարդանին. մորչիկին. չարապխանին. խոճայասարին և իւր կողակցին վարդ խաթունին. և ամ. արեան մերձաւորացն ամէն։ Եւ ետ յիշատակ տր. սետանոսին. ով որ կարդայ կամ տեսանէ. ած. ողորմի ասէ։ ով ոք չունի իշխանութի. սորայ կամ ծախելոյ, կամ գրաւելոյ·

Թվին. ռճդ.

Fol. 275. Ce saint évangile est en souvenir de Murat et de son père Khochiar et de sa mère Oskihat et de ses frères Vardan, Mortchik, Charapkhan, Khodjasar et de sa femme, Vard Khathun, et de tous les consanguins, amen. Et il le donna en souvenir à Ter Setanos; quiconque lira ou verra qu'il dise, Dieu ait pitié. Personne n'a le pouvoir ni de vendre ceci ni de le mettre en gage. En l'an 1104 (1655 ap. J. C.).

# APPENDICE II. ÉVANGILE N° 151

**Les mémoriaux des folios 100v, 267v, 268 et 350v à 353v sont écrits en erkathagir, de la main du copiste; celui du folio 268 est sous la tête de chapitre.**

Fol. 100v. Զտր. թադէոս ստացող սորա յիշեա ի տր.

Զիգնատիոս մեղաւոր գրիչ յիշես յաղաւթս ով տր. իմ.

Fol. 267v. Տր. ած. ողորմեա ստացողի սորա թադէոսի և հայրապետին և ծնաւղաց իւրեանց։

Fol. 268. Զածապատիւ և զմեծանուն զվարդապետն եղիայ յիշեսջիք ի սբ. յաղաւթս ձեր աղաչեմ,

Fol. 350v. Փառք անսկզբնական բանին այ. ընդ. հաւր իւրում և սրբոյ հոգւոյն այժմ և յանսպառ յաւիտեանս, ամէն։

Fol. 351. Յոգնապատիկ հրաշիւք և զեղապայծառ զարդուք պսակեալ ճոխացոյց զսուրբ կաթուղիկէ եկեղեցի անպարագիծն ած., յաւէտ պայծառացուցեալ քան զերկինս. լինել անձնայն բարեաց հաշակաւք իբրեւ զդրախտ ած.տնկել պաճուճեալ գունովք. և անուշահոտ զեղեցկատեսակ ծաղկովք զարդարեալ. ուստի որք հաշակեն իմաստութեամբ, մանրախոյզ քննութեամբ, քաղցրանայ ի քիմս նոցա առաւել քան զպորխ մեղու. ըստ սաղմոսին ձայնի. եւ տեղեակ եղեալ լինելով, ատեացէ զանհնարին ճանապարհս չարաց·

Յայսոսիկ յանմահական պտուղ է և այս հրամանք փրկչին որ տայ աւետիս ամենեցուն. և հրաւիրէ զարժանաւորսն սրբոյ երրորդութեանն,

Fol. 351v. Սակս որոյ ցանկացող եղեալ այսմ լուսաւորականս և մեծագին մարգարտի և զանձի ած.այնոց. երկու հարազատ եղբարքս թադէոս և հայրապետս. ստացաք զսա մեծաւ յուսով ի մեր արդար վաստակոց. առ ի յիշատակ բարեաց մեզ, և կտակ անջնջելի առ այ. ։ ասուաք գրել եւ նկարել

Fol. 100v. Mentionnez dans le Seigneur Ter Thadeos, possesseur de ceci.

Mentionnez dans vos prières, ô mon maître, le scribe pécheur Ignatios.

Fol. 267v. Seigneur Dieu, aie pitié du possesseur de ceci, Thadeos, et de Hahrapet, et de leurs parents.

Fol. 268. Mentionnez dans vos saintes prières, je vous prie, le vardapet Eghia honoré de Dieu, et de grand renom.

Fol. 350v. Gloire au Verbe de Dieu sans principe, avec son Père et le Saint-Esprit, maintenant et dans l'éternité interminable. Amen.

Fol. 351. Dieu incommensurable enrichit la sainte Église catholique par de multiples miracles et en la couronnant d'ornements très lumineux, en la rendant aussi brillante que le ciel, la comblant de tous les biens comme le paradis planté par Dieu avait été orné de couleurs brillantes et de plantes parfumées et belles. Par conséquent ceux qui goûtent avec sagesse, en examinant minutieusement, leur palais s'adoucira plus que par le rayon de miel, comme le dit David. Et étant informé de ces choses, il haïra le chemin des méchants.

Ici sont les fruits immortels et voici les commandements du Sauveur qui donne la bonne nouvelle à tous et qui invite ceux qui méritent la Sainte Trinité.

Fol. 351v. Voici pourquoi ayant désiré cette perle lumineuse et de grand prix, ce trésor divin, nous, les deux frères Thadeos et Hayrapet, nous acquîmes ceci avec grand espoir, et de nos justes gains, comme souvenir des bienfaits, et comme testament ineffaçable



իգնատիոս գրչի. ոսկով և երանգ երանգ խառնուածով զարդարեալ, ի վանքս որ կոչի հաւութառ. ընդ. հովանեաւ սուրբ կաթուղիկէիս և մեծահռչակ սուրբ նշանիս ամենափրկիչ անուն կոչեցեալ։ յառաջնորդութեան սուրբ ուխտիս հեզի և ամենաբարւոյ պաւղոս վարդապետի. և այլ սուրբ և հնազանդ եղբարց, որոց ողորմեսցի քս. ած. ամէն։

Ի տէրութեան տեղոյս իւանէի. եւ ի կաթ (fol. 352) ողիկոսութեան հայոց տն. յոհաննիսի. Եւ արդ. ես թադէոս յոգնամեղ ստացիչ սորա, ընծայեցի զսա խայրի տան տն. մեծափառ քաւարանի իմոյ կայարանի սրբոյ ուխտի հաւութառու կոչեցեալ վանք, փարթամացուցել զպակասութիւն աւեհականս ուխտի։ Արդ. աղաչեմ զամենեսեան և հայցեմ պաղատանաւք սիրոյ ի ժառանգաւորաց սորա, յընթերցողաց և ի լսողաց, յիշել ի սուրբ յաղաւթս ձեր զիս զթադէոս և զհայրապետ եղբայր իմ կուսակրաւն քահանայ. և զծնողսն մեր և զեղբարսն. և զամենայն արգայինսն մեր։ Նաև զփականաց սրբոյ ուխտիս զյակովբ ընտրեալ քահանայ. և զմարկոս ամենագովելի նպաստաւորն մեր սբ. աղաւթիւքն իւրովք։ եւ զեղիայ երջանիկ քահանայ. և զգեորգ (fol. 352v) և զվարդիկ ծերունի կրաւնաւոր որ աղերսիւ հայցէ յիշել ի տր.։ եւ որպէս յիշէք յիշեալ լիջիք և դուք յանսպառ ուրախութիւնն որոց երանի որք վայելենն։ ամէն։

Արդ դու ով բան բանին անզգամն առեալ գրիւ. առ ի քեզ խոկ են հայեցուածք մեր. յաւուրն յորում պսակաւորքն հռչակեն, և եղկելիքն նուաղին։ Ձեռն կարկառեալ յարուցես զմեզ. որք աղքատութեամբ զամենայն զգոյս մեր ծախեցաք ի քեզ և ակն ունիմք զի մեզ արժանացուցես փրկութեան։ զի մի անապաստան և անայցելու զմեզ գտեալ չարին, զերի վարեալ վաճառեսցէ 'ի կորուստ անդառնալի։ այլ տեսեալ զմեզ ի քէն պաշտպանեալ, նկուն եղեալ, ամաչեսցէ, եւ մեքենաւոր զաւրութիւն նորա տկարասցի ի պահպանական (fol. 353) աջոյդ յն. զի թէպէտ և մեք անարժան ամենայն գու քաղցր և յանցանագութ ես առ ամենեսեան, և չկամիս զկորուստ ումեք. որպէս զի և մեք ողորմութեամբ քո ապրեալ, արժանի եղեցուք անարատութեամբ գալ ի կոչումն քո սուրբ. եւ քեզ ընդ. հաւր և ընդ. հոգւոյն սրբոյ փառք յաւիտեանս։ ամէն։

Եւ գրեցաւ ի թուիս հայոց ոկգ. ձեռամբ իգնատիոս մեղաւորի. աղաչեմ յիշել ի սուրբ յաղաւթս ձեր զիս և զծնաւղսն մեր, զեղիայ վարդապետն և զմխիթար վարդապետն։ Նաև զներսէս պատանի աշակերտ թադէոսի։ Եւ որպէս յիշէք յիշեալ լիջիք և դուք յողորմութիւնն այ. ամէն։ Արդ. որչափ ի սա գիր ստացողի սորա այնչափ աւրհ. (fol. 353v) նութիւն յայ. և յամենայն սրբոց նորա։ ամէն։

pour Dieu. Nous le fîmes écrire et peindre par Ignatios et orner avec de l'or et des mélanges de toutes couleurs, au monastère qui s'appelle Havuthar, sous les auspices de la sainte et célèbre église de la Sainte-Croix appelée le Sauveur. Pendant que le modeste et très bon Paughos vardapet était le supérieur, et pendant qu'y vivaient d'autres saints frères, et que le Christ Dieu ait pitié d'eux. Amen.

Pendant que Ivané était le maître de ce lieu et sous le (fol. 352) pontificat des Arméniens de Ter Hohannes. Et moi Thadéos, grand pécheur, possesseur de ceci, je l'ai offert comme don à la très glorieuse maison du Seigneur, qui est le lieu où je fais pénitence, le saint monastère appelé Havuthar, afin de combler ce qui manquait à ma propre congrégation. Je vous prie, vous tous, et je demande, en suppliant de tout cœur, aux héritiers de ceci, aux lecteurs et aux auditeurs, de mentionner dans vos saintes prières, moi Thadeos, et mon frère Hayrapet, prêtre célibataire, ainsi que nos parents et nos frères et toute notre famille. De même le gardien des clefs de ce saint monastère Hakob, prêtre distingué, et Markos, digne de grandes louanges, qui nous aide de ses saintes prières. Et Eghia le prêtre bienheureux et Georg et (fol. 352v) Vardik, prêtre âgé, qui demande instamment à être mentionné dans le Seigneur. Et comme vous nous mentionnez, soyez mentionnés aussi pour des joies sans fin et très désirées. Amen.

Et toi, ô parole du Verbe, qui as pris corps par l'écriture, c'est à toi que s'adressent nos prières, en ce jour où ceux qui sont couronnés (les martyrs) seront glorifiés et les méchants seront vaincus. Ayant tendu les mains ressuscite-nous, les tiens, qui dans notre pauvreté avons épuisé tous nos biens pour toi, et nous espérons que tu nous considéreras dignes du salut, afin que l'être méchant nous trouvant sans aide et sans gardien, et nous ayant faits prisonniers, ne nous vende et ne nous perde pour toujours, mais nous voyant protégés par toi qu'il soit avili et confondu et que sa puissance rusée soit affaiblie par ta (fol. 353) droite protectrice, ô Jésus. Car bien que nous soyons indignes, tu es doux et compatissant envers tous, et tu ne désires la perte de personne. Afin que nous, vivant par ta miséricorde, nous soyons dignes de venir sans tache à ton saint appel. Et gloire à toi avec le Père et le Saint-Esprit, dans les siècles des siècles. Amen.

Et ceci fut écrit en l'an des Arméniens 663 (1214 ap. J. C.) par la main du pécheur Ignatios; je vous prie de mentionner dans vos saintes prières nos parents, et le vardapet Eghia et le vardapet Mkhithar ainsi que Nerses, le jeune élève de Thadeos. Et comme vous nous mentionnez, que vous soyez mentionnés aussi pour la miséricorde divine. Amen. Que le possesseur reçoive de Dieu et de tous ses saints autant de (fol. 353v) bénédictions qu'il y a de lettres en ceci. Amen.

Հոռոմոսի վանացն ոսկէտուփ աւետարանն և այս մին գրչի է գրած։

L'évangile dans une boîte en or de Horomos et ceci sont écrits par le même scribe.

### Mémorial écrit en bolorgir.

Fol. 353v. Զվերջին ստացող սբ. աւետարանիս զուստա Թորոսն և զծնողսն իւր Մելիքն և Մարիամն յիշեցէք և ած. ո՛ղ։ Պարձեալ յիշեցէք ի քս. զուստա Թորոսն և զեղբայրքն իւր յովանէս, սարգիսն և կողակիցն իւր խանսուլթան և հանգուցեալ եղբայրքն՝ յակոբջան և մարտիրոսն և քուերքն աղայսոլթան և նիգափաշէն, յիշեցէք և ած. ողորմի։ կրկին անգամ յիշեցէք ի քս. զուստա Թորոսն և զմեծ պապն իւր յակոբջան և կոկիցն. նագափաշէն և զհօրեղբայրն ամիրզադէն և կոկիցն. զարիանէն և զորդիք իւր. գրիգորն և մուրատն և զդուստրն խութլուփաշէն և զամ. արեան մերձաւորս, ևս առաւել հայրաքոյր խուրմախաթունն։ Պարձեալ կրկին անգամ յիշեցէք ի քս. զԹորոս և զկողակիցն իւր խանազէն և որդիքն մելիքն և որդին գուտորիկն զհանգուցեալ ամիրխան և զդուստրն անթառամ, յիշեցէք և ած. ողորմի ասացէք ամենայն արեան մերձաւորացն ամէն։

Fol. 353v. Mentionnez le dernier acquéreur de ce manuscrit maître Thoros et ses parents Meliq et Mariam et que Dieu ait pitié. Mentionnez de nouveau dans le Christ le maître Thoros et ses frères Hohanes, Sargis et sa femme Khansulthan et ses frères Hakobtchan et Martiros et ses sœurs Aghaysolthan, Nigaphaché, mentionnez-les et que Dieu ait pitié. Mentionnez encore une fois dans le Christ maître Thoros et son arrière grand-père Hakobtchan et sa femme Nagaphaché et son oncle Amirzadé et sa femme Gariané et leurs fils Grigor et Murat et sa fille Khuthluphaché et tous leurs consanguins et surtout sa tante Khurmakhathun. De nouveau et encore une fois mentionnez dans le Christ Thoros et sa femme Khanazé et leurs fils Meliq et son fils Gutorik, feu Amirkhan et sa fille Antharam, mentionnez-les et dites Dieu ait pitié de tous ses consanguins, amen.

Եւս առաւել զիս զանարժան մեսրոպ դպիր խիզանցի վերստին կազմողս սբ. աւետարանիս, որ է ի դուռն ամենափրկչին և է ի ձեռն համազասպ(պ) եպիսկոպոսին. ի Թուականութեանն ռ.կ.է. նորոգեցաւ. ամէն։ յիշեցէք և ած. ողորմի ասացէք մեզ և մեր վարդապետացն. և որ ասէ զողորմին ած. զիւր մեղքն Թողու, ամէն հայր մեր։ Դարձեալ յիշեցէք ի քս. զուստայ Թորոսն և կողակիցն. դովլաթ խանումն և զորդին իւր մելիքն և կողակ. Թուղթարփաշէն զդստերքն եղսաբէթն, խանաղէն, և որդին Թորոսն, բուրնազլուխանն։ Եւ զեղբայրն իւր զսարգիսն և կողակիցն խանչիճին, և որդին յովանէսն և զդուստրն խաթունազէն և միւս որդին մնացականն և զդուստրն խադէին։

Et surtout (mentionnez) moi l'indigne chantre Mesrop de Khizan qui ai de nouveau relié ce saint évangile qui se trouve à l'église du Sauveur et entre les mains de l'évêque Hamazazp. Il fut renouvelé en l'an 1067 (1618 ap. J. C.), amen. Mentionnez-nous et dites Dieu ait pitié de nous et de nos vardapets, et que Dieu pardonne les péchés de ceux qui disent Dieu ait pitié, amen, Notre Père. Mentionnez de nouveau dans le Christ maître Thoros et sa femme Dovlath Khanum et son fils Meliq et sa femme Thughtharphaché, ses filles Eghsabeth, Khanaghen et son fils Thoros et Burnazlukhan et son frère Sargis et sa femme Khantchidj et son fils Hovanes et sa fille Khathunazen et son autre fils Mnatsakan et sa fille Khadé.

Ես մարտիրոս աղքատն ծառայս և սուտանուանք վարդապետ կոչեալ գրեցի Թուին ոծ փետրվրի. ժե ին։

Moi, Martiros, indigne serviteur et menteusement appelé vardapet je l'ai écrit en l'an 1270 (1821 ap. J. C.), le 15 février

## APPENDICE III. ÉVANGILE N° 325

**Tous les mémoriaux de ce manuscrit sont écrits en erkathagir, de la main du copiste.**

Fol. 116. Քս ած. բարեխաւսութեամբ սուրբ և ընտրեալ առաքելոյս ողորմեա մեղուցեալ և պարտաւոր անձին իմոյ՝ գրիգորի գրչի. և ծնաւղաց իմոց, և քուերց, և ազգականաց մերոց։ Եւ այնոցիկ որք միաբանեալ են ընդ մեզ հոգւով։

Fol. 116. Christ Dieu, par l'intercession du saint et noble apôtre, aie pitié de mon être pécheur et redevable, moi le scribe Grigor, et de mes parents et de mes sœurs et de nos proches et de ceux qui nous sont unis par l'esprit.

Fol. 138v. Քս. ած. ողորմեա գազկանց միԹորոյ որ յայսմ աւուր կոչեցաւ առ քեզ, և Թող զյանցանս նորա։

Fol. 138v. Christ Dieu aie pitié de Gazkants Mithor qui fut appelé à toi aujourd'hui et pardonne-lui ses fautes.

Fol. 184v. Զգրիգոր գրիչ յիշեսջիք ի քս. յս. ի տր.

Fol. 184v. Mentionnez dans le Seigneur Jésus Christ, le scribe Grigor.

Fol. 303v. Տր յս. ողորմեա խաչատուր քահանայի և գրիգորի գրչի ի քո սոսկալի աւուրն։

Fol. 303v. Seigneur Jésus, aie pitié du prêtre Khatchatur et du scribe Grigor en ton jour terrible.



Fol. 390v. Փառք ամենասուրբ երրորդութեանն հաւր եւ որդւոյ և հոգւոյն սրբոյ յաւիտեանս յաւիտենից ամէն։

Fol. 390v. Gloire à la très Sainte Trinité, au Fils et au Saint-Esprit dans les siècles des siècles, amen.

Fol. 391. Իմաստք ած.ային և շնորհք սուրբ հոգւոյն միշտ հեղեալ յորդիս եկեղեցւոյ։ առ ի լրուցանել զպապակ ծարաւեաց կամայարար փափագողաց ի յարբուցանել օգտակարն շահաւէտից և մարմնականն վայելմանց։ մանաւանդ եւ որք ողորմած ի նոյն անձայնս, երկուց առաջարկութեանց։ զոր աստուստ բերէ ժամանակիւս և առ յապագայիցն համատելոց և հեմարանաց[1], որոճալով և հետամուտ լինելով երկուցս զոր ցուցաք։ յարատեւակ շահելովն, և երկեակ շահիցն բացայայտ զոլով սորին։ միոյն յղփեալ ամբարելով, իսկ միւսն չեա ծաղմելոյն և ի բնաւիցն զրկեալ գտանի։

Fol. 391. La sagesse divine et la grâce du Saint-Esprit sont toujours versées sur les fils de l'Église pour étancher la très grande soif de ceux qui désirent de bon cœur s'abreuver de choses utiles à l'âme et favorables au corps. Et surtout ceux qui sont consumés des mêmes désirs précités, qui est apporté ici pour le temporel et dans l'avenir pour...[1], en méditant sur ces deux (aspects) que nous avons montrés et en les poursuivant; en gagnant continuellement, et en étant sûrs du double gain de ceci: l'un en enrichissant l'âme, et l'autre, après avoir amassé, se trouvera privé de tout.

Այլ առաքելահոս վտակս այս քառահոսով բղխմամբ, ըստ աւրինակի չորից գետոցն բղխեալ յադենայ, ոռոգեալ (fol. 391v) նէ զչորեքկողմեան ծագս երկրի։ իսկ ես եղկելիս գրիգոր գրիչ փափագող եղէ այսմ անմահական ըմպելոյ։ հայցեմ 'ի տէ. զայս ջուր կենդանարար բղխեալ 'ի բնութենէ սրբոյ երրորդութեանն 'ի յարբուցանել պապակեալ հոգւոյ իմոյ։ եւ ըստ յուսոյն իմոյ որ առ քս., եւ տր. զխնդրուածս իմ։ զի 'ի վաղուց ժամու ցանկացեալ էի, այսմ անզիւտ մարգարտիս, և ամենայաւ աւրինակիս։ որ կոչի գրիգորի մուրղանեցոյ, ճարտարագիծ գրչի, և անյաղթ գիտնականի։ և ըստ յաջողելոյն այ. եղեւ ըստ կամաց իմոց։ և ես ըստ կարի իմում բազում աշխատութեամբ, դծագրեցի ձեռամբ իմով, և ծաղկազարդեալ յաւրինեցի, ոսկով պատուականաւ, հրով փորձեալ և զտեալ։ (fol. 392) և եդի երփն երփն երանգաւք և պայծառ գեղովք, զարդեալ նկարածեցի ի սեղան ազգի ազգի քանդակս, խորանաձեւս և երկնանմանս. և այլ մանրամասն ծաղկաւք, ըստ տուեցելոյ ինձ 'ի շնորհաց հոգւոյն սրբոյ։

Mais cette source à quadruple naissance qui coule des apôtres, à l'image des quatre fleuves jaillis de l'Éden, abreuve (fol. 391v) les quatre points cardinaux de la terre. Et moi, le misérable scribe Grigor, désireux de cette boisson immortelle, je demande au Seigneur cette eau vivifiante, jaillie de la nature de la Sainte Trinité, pour abreuver mon âme assoiffée. Et selon l'espoir que j'eus dans le Christ, le Seigneur exauça ma prière. Car depuis longtemps je désirais cette perle incomparable et cet excellent modèle qui s'appelle celui de Grigor Murghanetsi, scribe habile, savant invincible; et ayant réussi par la grâce de Dieu, il fut fait selon mes désirs. Et moi, dans la mesure de mes moyens, ayant beaucoup travaillé, j'ai dessiné de ma propre main et j'ai exécuté en l'ornant de fleurs d'un bon or, éprouvé et épuré au feu, (fol. 392) et j'y ai mis des couleurs de toutes sortes, d'une peinture brillante; j'y ai fait des ornements de toute espèce, en forme d'autel et pareils au ciel, et diverses autres fleurs, dans la mesure de ce qui m'a été donné de la grâce du Saint-Esprit.

Արդ եղեւ կատարումն կտակիս, մանաւանդ Թէ քս.ամբր. մատենիս, 'ի ժամանակս վերջինս, յորում քննեալ գտաք 'ի հանդիպման ամիս լինել։ յելիցն ադամայ 'ի դրախտէն մինչեւ առ մեզ, հազարաց վեցից և չորից հարիւրից, երեսուն յաւելեալ ամաւք։ իսկ 'ի ծագմանէ բանին այ. հազարի միոյ և երկուց հարիւրից, երեսուն և երկուս յաւելեալ ամաւք։ Եւ հայկազնեան տումարիս, վեցից հարիւրից եւթանասուն և ինն ամաց։ ի հոյակապ և ի հռչակաւոր քաղաքիս (folio 392v) Թէոդուպաւլիս ընդ հովանեաւ սրբոյ յարութեանս յիշատակ հոգւոյ իմոյ և ծնաւղաց իմոց։ Արդ խնդրեմք և ի ձեզ հեղինակէ և աւրէնսդրաւղ եկեղեցւոյ մանկունք. որք յած ային պտղոյն խորհրդիս զիտէք ճաշակել։ յորժամ ի ձեռն առնել զփափագելի սուրբ զաւետարանս 'ի յաւուրս տաւնից աստուածայնոց։ զի եւ 'ի ձերում անզրաւելի ուրախութեանց, յիշեսջիք զգրիգոր գրիչ։ նաեւ զհայր իմ զխաչատուր քահանայ զյոյժ հմուտ եւ հռետոր այսմ արհեստի։ և զմայր իմ եղկելի, որ բազում աշխատութիւնս կրեաց ի վերայ մեր, տացէ նմա տր. վարձս ընդ վերջին մշակացն։ նոյն և զքուերսն

Or fut terminé ce Testament, ce manuscrit don suprême du Christ, en ces temps derniers; et ayant calculé nous trouvâmes que c'était l'année six mille et quatre cents, plus trente ans, depuis l'expulsion d'Adam du paradis jusqu'à nous. Quant à la naissance du Verbe divin, mille et deux cents, plus trente deux ans. Et de l'ère arménienne, six cent soixante dix-neuf ans. Dans la ville majestueuse et renommée de (fol. 392v) Théodopolis, sous les auspices de la Sainte-Résurrection, en souvenir de mon âme et de mes parents. Or je vous prie, vous l'auteur et vous enfants de l'Église qui enseignez la loi, vous qui savez goûter au mystère du fruit divin, lorsque vous aurez en main ce saint évangile désiré, aux jours des fêtes divines, au moment de votre joie infinie mentionnez le scribe Grigor, ainsi que mon père le prêtre Khatchatur, très savant et rhéteur en cet art, et ma pauvre mère qui a enduré de grandes fatigues pour nous, que le Seigneur

1. Le mot համատելոց semble inventé par le copiste; quant au mot հեմարան, qui veut dire un lieu de promenade, un temple ou une école, il n'a pas de sens ici. Tout le passage est obscur.

իմ զԹանկերն, և զԱզգէրն և զԱկներն համդերձ հարազատաւք. (folio 393) իւրովք և զփեսայ իմ զՎահրամ զսիրելի անձին իմոյ և զՅովասափ փիլիսոփայ զհոգևոր եղբայր մեր. զի արժանի եղիցուք Թագաւորական պատուոյն ընդ (մե)ռեալսն, և մի մնասցուք առ երկանն քանզի հինգ եզամբք յագարակի զուարակաւսուակ պատճառանաւ հիացաք եզանցն լծորդութեամբ[1]. Այլ եւ աղաչեմ, յիշել զմեզ առաջի քի. զի ի ձեռն հայցման աղաւթից ձերոց, Թեթևասցուք 'ի ծանրութենէ մեղաց. և արժանաւորք համդիպեսցուք գտանել ողորմութիւն յաւուրն այցելութեան, ընդ սուրբս և ընդ սիրելիս անուանն քի. այ. մերոյ, որում փառք յաւ.

lui donne la récompense avec les derniers ouvriers; de même mes sœurs Thanker, Azger, et Akner avec leurs enfants, (fol. 393) et mon bien-aimé gendre Vahram et Hovasaph le philosophe, notre frère spirituel, pour que vous soyez dignes de l'honneur royal avec les morts, et pour que nous ne demeurions pas près du moulin, car nous sommes occupés à la ferme à un travail sans profit ayant attelé cinq bœufs[1]. Et je vous prie de nous mentionner devant le Christ pour que grâce à la demande de vos prières nous soyons allégés du fardeau des péchés, pour qu'au jour de l'épreuve nous soyons dignes de trouver la miséricorde en même temps que les saints et ceux qui aiment le nom du Christ, notre Dieu, à qui gloire à jamais.

Եւ նոյն ինքն տր. մեր յս. քս., որ առատն է յամենայնի, շնորհեսցէ ողորմութիւն յիշողացդ, և յիշեցելոցս յաւուր մեծ ծագման իւրոյ. Եւ նմա փառք այժմ և յաւիտեանս. ամէն

Et que lui-même notre Seigneur Jésus-Christ qui est généreux en tout, octroie la miséricorde à vous qui mentionnez, et à ceux qui sont mentionnés, au grand jour de son apparition. Et gloire à lui maintenant et à jamais. Amen.

Fol. 393. Զգեղեցիկ և զքաւսէր պատանեակն զպարոն Վարդն զոսկեգործ որ աշխատեցաւ ի պարզել (Թղթ)ոյս և մասն ինչ եդ յաւետարանս յարդար ընչից իւրոց. տացէ նմա տր. մասն և բաժին յարքայութեանն արդարոց. Եւ որք կարդայք աղաւթիւք ձերովք աւրհնեսցուք զնա. Յիշեսջիք և զբարեպաշտուհի զմայրըյր իմ զԳուհարն համդերձ հարազատ որդւովք իւրաւք. որ եւ սա մասն ինչ եդ յաւետարանս, որոց ողորմեսցի սոցա քս. ձերովք սուրբ աղաւթիւք. Ամէն. Ընդ նմին յիշեսջիք և զազատ տիկին և զդստրիկն իւր զՆուրանթի, որ յայս ամի փոխեցաւ 'ի քս.. քանզի և սա սակաւ ինչ աւգնական եղև, որոյ գԹասցի. ի սոսա քս. յաւուր փրկութե., Զխաչատուր վարդապետն իմ. և զԱւետիս քահանայ, որ 'ի մագաղաթիս աշխատեցաւ ընդ իս, յիշեսջիք 'ի քս. յս. Եւ ամենեքեան որք միաբանեալ են ընդ մեզ հոգևոր սիրով. Աւրհնեսցի զընոսա քս. ած. հոգւով և մարմնով, ամէն.

Fol. 393. Le bel enfant qui aime Dieu, baron Vard, orfèvre, qui travailla pour préparer ce papier et qui contribua à cet évangile avec ses propres deniers, que le Seigneur lui donne une part dans le paradis des justes. Et vous qui lirez, bénissez-le dans vos prières. Mentionnez aussi ma pieuse tante Guhar avec ses fils, car elle aussi donna une part pour cet évangile, et que le Christ leur soit miséricordieux grâce à vos saintes prières. Amen. Mentionnez avec eux la dame Azat et sa fillette Nuranthi qui en cette année fut appelée au Christ, car elle aussi m'aida un peu, et pour cela que le Christ ait pitié d'eux au jour où nous serons sauvés. Mentionnez dans Jésus-Christ mon maître Khatchatur et le prêtre Avetis qui travailla avec moi au parchemin. Et que tous ceux qui nous sont unis par l'amour spirituel, que le Christ les bénisse, âme et corps. Amen.

Աւաղ, աւաղ և հազար աւաղ դառնութեան ժամանակիս.

Hélas, hélas et mille fois hélas pour ces temps amers.

## APPENDICE IV. ÉVANGILE N° 1635

**Les mémoriaux des folios 150, 247v et 319v à 321 sont écrits en erkathagir, de la main du copiste; ceux des folios 98 et 322v sont en bolorgir.**

Fol. 98. Դրձլ. վերստին նորոգ. սբ. աւետարանս ի կղզւոյ կպրին ի Թվ. ռիէ. յիշատակ վարպետ Խնդիրշին և իւր ծընողացն և իւր ամ. արեան մերձաւորացն և որք յիշեն ի քս. յիշեալ լինին յայ. մեր. ամէն.

Fol. 98. Ce saint évangile fut réparé de nouveau dans l'île de Chypre, en l'an 1027 (1578 ap. J. C.) en souvenir de maître Khndirch et de ses parents et de tous ses consanguins, et ceux qui mentionnent dans le Christ, que notre Dieu se souvienne d'eux, amen.

1. Ce passage assez obscur semble être une métaphore; les cinq boeufs seraient les cinq sens. Cette explication nous a été suggérée par le R. P. Hatsuni.



Fol. 150. Գերագոյն իշխանաց իշխանի Հեթմոյ սեբաստաւսի ողորմեսցի քս. յաւուրըն յանբերելի[1].

Եւ կոստանդեայ մեղապարտ գրչի.

Fol. 247v. Ստացողի սուրբ մատենիս տն. ներսէսի գերահռչակ վարդապետի որդիք լուսոյ աղաւթս արարէք խընկանուէր հայցմամբ ի ժամ սոսկալի պատարագի զինւոյն յի[2].

Եւ մեղաւք դատապարտելոյս յետին գրչի.

Fol 319v. Փառք ամենասուրբ երրորդութեան այժմ և միշտ և յաւիտեանս յաւիտենից, ամէն.

Fol. 320. Գրեցաւ տիեզերակեցոյց փրկական սբ. աւետարանս, յամի Թու. ոխը. ի հայրապետութեան հայոց տն. գրիգորի. և յեպիսկոպոսութեան կիլիկեցւոց նահանգիս տն. իմոյ ներսէսի. որ ստացաւ ի պատիւ և ի փառս սուրբ եկեղեցւոյս ամենափրկչիս, զայս ած.ային մատեանս. ի վանքս սկեւռայ առընԹեր անմատոյց բերդիս լամբրաւնի, որոյ տիրէ բարեպաշտ սեբաստոսս հեԹում հարազատ եղբայր սորա. քանզի երկոքեան սոքա ի վրդովումն աշխարհաց և գաւառաց որք յայս աւուրքս. հոգևոր և մարմնաւոր անդորրութեամբ անվրդով պահեն զոստս որոց իշխեն, և զարդարեալ պայծառացուցանեն զայս ած.աշէն միաբանութիւնս հանգստարան նախնեաց իւրեանց. յորոյ լրումն փառաւորութեան և զայս ած.ախաւս սուրբ աւետարանս հրաման ետուն ինձ կոստանդեայ հոգևոր երկամբքս ծնեալ որդւոյս սա (fol. 320v.) տարութեամբ գրել աւարտել, և երանգաւք ծաղկօք զարդարել. զի ի խորհրդական ժամու սբ. պատարագին աւրհնեսցէ ի տաճարս այ. ընԹերցցին. եւ ես ըստ կարի տկարութեան իմոյ յանձ հանի զպատուէր տերանց իմոց և իշխանաց.

Fol. 150. Que le Christ ait pitié, au jour sans-soir, du suprême prince des princes Hethum le sevastos[1].

Et de Kostandin, le scribe pécheur.

Fol. 247v. Fils de lumière, à l'heure terrible de la messe, de l'armement de Jésus, priez et suppliez en offrant de l'encens, pour le possesseur de ce saint manuscrit, Ter Nerses, le très célèbre vardapet[2].

Et pour l'infime scribe, accablé de péchés.

Fol. 319v. Gloire à la très Sainte Trinité, maintenant et toujours et dans les siècles des siècles, amen.

Fol. 320. Ce saint évangile sauveur, rédempteur, fut écrit en l'an 642 (1193 ap. J. C.), sous le pontificat des Arméniens de Ter Grigor et sous l'épiscopat en cette province de Cilicie de mon seigneur Nerses, qui reçut pour l'honneur et la gloire de cette sainte église du Sauveur ce manuscrit de la parole divine, au monastère de Skevra, près de la forteresse inabordable de Lambron, dont est maître le pieux sebastos Hethum, le propre frère de celui-là (Nerses). Car ces deux, en ces jours où les pays et les provinces sont troublés, conservent sans troubles, en une paix spirituelle et corporelle, ceux sur lesquels ils règnent, et ils ornent et ils embellissent ce saint monastère, sépulture de leurs ancêtres, et comme couronnement de cette gloire ce saint évangile, parole divine, me fut ordonné à moi, Kostandin, né dans la crainte spirituelle, de le terminer (fol. 320v) par le travail de ma plume et de l'orner des couleurs des fleurs afin qu'à l'heure sollennelle de la sainte messe il soit lu chaque jour dans le temple de Dieu. Et moi, dans la mesure de ma faiblesse, j'ai exécuté l'ordre de mes maîtres et seigneurs.

Արդ. աղաչեմ զկենարար մարմնոյ եւ արեանն տն. նուիրող քահանայապետսդ եւ զքահանայսդ, և զնորին փառացն պաշտաւնեայ սարկաւագսդ, ի կալն ձեր ի խորհրդական ժամուն բարեզարդութեամբ մարմնոյ և մաքրութեամբ ոգւոյ առաջի այ. յորում հրեշտակ լինիք առ ունկընդիր ժողովուրդն որ ի սմա աւետեաց բարձրաձայն ընԹերցմամբ, զբանիցս այ. զարդարող սիրով և հաւատովք արակուԹեամբ նիւԹոյս զսոր. իմ ներսէս եւ զիշխողս զպար. հեԹում անմոռաց պահեցէք ի կարգ յիշատակացն որ ի սուրբ պատարագն, զի վսր սովաւ աւետարանեալ (fol. 321) երկնային աւետեացն խոստումն շնորհեսցէ սոցա քս. և ուր ինքն է անդ և զսոսա որք են հաւատարիմ պաշտաւնեայք իւր ընկալցի. տեսանել զփառսն իւր եւ փառաւորել ընդ նմա ի մասն վիճակի համապատիւ սրբոցն յաւիտեանս յաւիտենից, ամէն. Եւ ես գրիչս աղաչեմ զտեարդ իմ և զեղբարսս զնուաստութեանս իմոյ աղքատութեան ած.ային մատենիս, ած.ատուր արհեստիւս յիշատակի արժանի արարէք զի գտից ողորմութիւն ի քէ.

Je vous prie, grands prêtres et prêtres qui offrez le corps et le sang vivifiants du Christ, et vous diacres les serviteurs de sa gloire, lorsqu'à l'heure solennelle vous vous tiendrez devant Dieu en habits ornés et l'âme pure, et vous serez les messagers, en lisant à haute voix au peuple qui écoute la bonne parole qui est en ceci, n'omettez jamais dans les mentions faites pendant la sainte messe mon maître Nerses qui, avec amour et foi, orna ces paroles divines avec des matières colorées, et mon prince Hethum, afin que (fol. 321) le Christ accorde l'assurance des promesses célestes à ceux qui sont évangélisés par ceci, et là où il se trouve, là il accueillira aussi ceux qui sont ses serviteurs fidèles, pour qu'ils voient sa gloire et soient glorifiés avec lui dans la part accordée aux saints de même honneur, dans les siècles des siècles, amen. Et moi, le scribe, je vous supplie, vous mes maîtres et vous mes frères, serviteurs de ce manuscrit divin, considérez digne de mention le service rendu par ma pauvreté à ce livre divin avec mon métier, don divin, pour que je trouve la miséricorde du Christ.

Այս ամ հինգերորդ պղծելոյ զած.ակիր քաղաքն եմ.

La cinquième année depuis la profanation de la

1. et 2. Les lignes qui précèdent sont écrites à l'encre rouge.

գերութեանըն իւրեանց աղախնածին հագարացւոցն՝ որոց շուրջ բիւրք բիւրուց զաւրք հոռոմայեցւոց թագաւորաւք եւ իշխանաւք հեղուն զարիւնս իւրեանց անհանգիստ պատերազմաւ, եւ գնան որպէս զամպս թռուցեալ եւ իբր զաղաւնիս ձագախառն երամովքն ժառանգել զվերինն եմ.։ Ողորմեայ քս. վարդանայ։

ville où marcha Dieu, Jérusalem, esclave entre les mains des descendants de la servante Agar, autour de laquelle (ville) des milliers de soldats romains, avec leurs rois et leurs princes, versent leur sang en des guerres sans répit et qui vont, comme le nuage qui vole et comme les colombes groupées avec leurs petits, pour hériter la Jérusalem céleste. Christ, aie pitié de Vardan.

Fol. 322v. Զվերջին ստացող սբ. աւետարանիս Ֆիմիս այասցի՝ կին Վահրամի ի ղամանութեան ժամանակի աւարումն եղաւ լամբրոն բերդի և գերի բերին Ըղսը. աւետարանս այսա քաղաքի, նայ ես Ֆիմիս վասն սիրոյն քի. գնեցի զսբ. աւետարանս յիշատակ հոգոյ իմոյ և ծնողաց իմոց։

Fol. 322v. Le dernier acquéreur de ce saint évangile, Fimi d'Ayas, femme de Vahram, en ces temps amers où la forteresse de Lambron fut détruite et où on emmena prisonnier ce saint évangile à la ville d'Ayas, moi, Fimi, par amour du Christ, j'achetai ce saint évangile en souvenir de mon âme et de mes parents.

Ով սբ. ընթերցողք աւետարանիս, ի ժամ քաշխման մարմնոյ և արեանն զմեզաւք լցեալ ողիս զՖիմիս և զմայրն իմ զհռոփսիմին յիշեսջիք ի մաքրափայլ աղաւթս ձեր ընդ նմին և զեղկելի գծող սորայ զյովսէփ գոլբիկս յիշեցէք և դուք յիշեալ լինիք ի քէ. այ. մերոյ որ է աւրհնեալ յաւիտեանս ամէն։ Վերջի յիշատակարանս գրեցաւ հրամանաւ... տեառն մերոյ տր. սիմէոնիս և քհնայ. որ աստ հանդիպեցան՝ վասիլ քհ. և ստեփանոս քհնայ. յիշեցէք ի մաքրափայլ...

O saints lecteurs de cet évangile, à l'heure où le corps et le sang (du Christ) sont offerts, mentionnez dans vos prières très pures Fimi, remplie de péchés, et ma mère Hrophsimé et avec nous le misérable scribe Hovseph, le petit chantre, et que le Christ, notre Dieu, qui est béni à jamais se souvienne de vous, amen. Ce dernier mémorial fut écrit par ordre de... notre maître, de Ter Siméon et des prêtres qui passèrent par ici, Vasil et Stephanos, mentionnez-les dans vos pures...

# APPENDICE V. ÉVANGILE N° 888

**Mémorial écrit en notragir.**

Fol. 84v. Ի թվոյս մերոյ ռմխ. ամին զժամութի. եղեւ այսմ աւետարանիս վր. իրրու դատի եղեւ մինչեւ էհաս ի թուրքի դատաստան. և ոչ կարացին ներհակքն խայտի առնել. էհաս ճշմարտապէս աւետարանս տր. Պետրոսին որ իւր հալալ մալիկն է ես սբ. կրոյու սպասք. և շնորհատու գերեզմանին պաշտօնեայ Աստուածատուր վրդպ. վերահասու եղէ. իշխանաց վկայութբ. իմս կնքովս կնքեցի մի ոք այսուհետեւ ներհակեսցի այսմ աւետարանի իբր զի տայէ ի տր. պետրոսից. նզովեալ եղիցի յայ. և յամ. սրց. նր. ամէն։ յուլիս ամսոյ բ.

Fol. 84v. En l'an 1240 de notre ère (1791 ap. J. C.) il y eut une discorde au sujet de cet évangile, et un procès, jusqu'à ce qu'on vint au tribunal turc, et les adversaires ne purent pas porter de preuves. Cet évangile vint réellement à Ter Petros et il est son véritable bien. Moi..., serviteur du sépulcre qui donne la gloire, Astwadzatur vardapet, je me suis informé et, avec le témoignage des seigneurs, j'ai scellé de mon propre sceau pour que personne désormais ne conteste (la propriété) de cet évangile et ne le prenne de Ter Petros; (s'il le fait) qu'il soit maudit de Dieu et de tous ses saints, amen. Le 2 du mois de juillet.

Թվ. փրկչին ն հարիր. դ զոր գտի և նայ ժ թղթով ինձ շնորհեց. պատմութբ.

En l'an du Sauveur 490, que j'ai trouvé, et lui m'offrit dix feuilles avec l'histoire.

**Mémorial écrit en erkathagir, de la main du copiste.**

Fol. 211v. Զմեղապարտ անձն կարապետ ուրհայեցւոյ անարուեստ գրչաւորի 'ի քս. աղաւթիւք յիշեսջիք և դուք յիշեալ լինիք։

Fol. 211v. Mentionnez dans vos prières au Christ, l'être pécheur Karapet d'Urha, scribe malhabile, et que vous soyez mentionnez aussi.



# APPENDICE VI. LIVRE D'ORDINATION N° 1657

P. 88. Ի թուիս հայոց. ոէ. գրեցաւ ձեռնադրութե. անեարակս ի մեծ և ի հռչակաւոր ուխտիս որ կոչի զառնուկ. ընդ հովանեաւ սրբոյ ած. ածնին. հրամանաւ ած. ապատի եպիս. տր. խաչատրոյ. արդ. որք ընթերնոյք զսա յիշեսջիք զստացող սորա զտր. խաչատուր. և զծնողս իւր, ընդ նմին և զնորահեկեր գրիչս սարգիս և զծնողս իմ, և զուսուցիչն իմ զկիւրակոս։ եւ քի. փառք յաւիտեանս։

P. 88. En l'an des Arméniens 697 (1248 ap. J. C.) fut écrit ce livre d'ordination au grand et célèbre monastère qui s'appelle Zarnuk, sous les auspices de la Sainte-Vierge, par l'ordre de l'évêque Ter Khatchatur honoré par Dieu. Or, vous qui lisez ceci, souvenez-vous de son possesseur, Ter Khatchatur, et de ses parents et, avec eux, du scribe novice, Sargis, et de mes parents, et de mon maître Kirakos. Et gloire au Christ à jamais.

# APPENDICE VII. ÉVANGILE N° 1917

**Le mémorial du folio 12 est écrit sur fond d'or en erkathagir; tous les autres sont en bolorgir.**

Fol. 5v. Փառք եռակի և մի անբաժանելի բնութ. ընդ հաւր և ընդ որդւոյ հաւասար գոլով անորէշ բաժանմամբ տրն. և հզաւրն ամենակալին, որ գթացաւ յազգս մարդկան, և առաքեաց զորդին իւր փրկել ի մահուանէ զգերեալսն յաներեւոյթ վիշապէն, ըս. հրամանին, թէ որոց եստուր ի մահուանէ ի մահ և ոմանց ի կենաց ի կեանս, և դաւակին մկրտեալքն և սրքն. և ամ. բարէպարուքն ի կեանս յաւիտենականս ամէն։

Fol. 5v. Gloire à la triple nature, une et indivisible, le Père et le Fils étant égaux sans différence aucune, le Seigneur et souverain puissant qui eut pitié de la race humaine et envoya son fils pour sauver de la mort ceux qui sont les prisonniers du dragon invisible, selon le commandement, car certains sont conduits de la mort à la mort et d'autres de la vie à la vie, et ceux qui sont baptisés et les saints et tous ceux qui vivent dans le bien sont couronnés dans la vie éternelle, amen.

Արդ ես մատակարար ծառայ այ. յակոբ քահանայս, առի սբ. աւետարանս, մբ; ռ, դեկան, յիշատակ հոգւոյ իմոյ, և ծնաւղաց իմոց, և հաւրն իմոյ, մարտիրոսին, և մաւրն իմոյ, մախթում փաշէ, և եղբարցն իմոց, վարդազարին. առաքելին, ովազարին, չէրումին, և որդայն իմոյ մարութին, և սարկաւագ մարտիրոսին, և հանգուցեալ եղբարցն իմոց, փիրումին, ած.ատուրին, և եղբաւրորդոցն իմոց, նազարին, եղիազարին, մանսուրին, կարապետին, մալին, սահրադին, մարգարին, և հաւր եղբարց իմոց, որ հանգուցեալ են առ քս. յովսէփին, ումետին և որդոյն ած.ատուրին, ետգարին, մուրատին, և թոռին աղազարին, պանդուրին. Դարձեալ յիշեցէք ստացող սբ. աւետարանիս յակոբ երեցն, և կողակիցն իւր իփարն, և զորդին իւր մարութէն, սարկաւագ մարտիրոսն ած. զիւրեանքն ամենէ որ վերըստին նորոգել ետուր զսբ. աւետարանս. թվին ռ. խ. բ. յիշեցէք ի տր. ամէն.

Or moi, économe et serviteur de Dieu, le prêtre Hakob, j'achetai ce saint évangile 12000 dahekans, pour le souvenir de mon âme et de mes parents, de mon père Martiros, et de ma mère Makhthum phaché, et de mes frères Vardazar, Araqel, Ovazar, Cherum, et de mon fils Maruth, et du diacre Martiros et de mes frères qui sont morts Phirum, Astwadzatur, et de mes neveux Nazar, Eghiazar, Mansur, Karapet, Malé, Sahrad, Margaré et de mes oncles qui sont morts dans le Christ, Hovseph, Umet, et des fils Astwadzatur, Etgar, Murat, et du petit fils Aghazar, Pandur. Encore une fois mentionnez le possesseur de ce saint évangile le prêtre Hakob et sa femme Iphar et son fils Marathen, le diacre Martiros. Que Dieu bénisse la famille de celui qui fit réparer de nouveau ce saint évangile, en l'an 1042 (1593 ap. J. C.). Mentionnez dans le Seigneur, amen.

Fol. 12. Տր. իմ քս. փրկիչ մարդկան. պետ հովւութե. կարգիս աւծման. որ մեզ ըղշնորհս քո չրթան հեղեր աւրհնեալ յաւիտեան, դու ըզգմնողս քո բանի և ըզստացող այսմ տառի. ըղեսայի սբ. րաբունի. ընդալ ի փառս հայրենի։ Ամէն։

Fol. 12. Christ, mon Seigneur, sauveur des hommes, Maître de cet ordre consacré, qui nous envoyas la grâce de ta lèvre, sois béni à jamais. Reçois dans ta gloire paternelle celui qui orna ta parole, et le possesseur de cet évangile le saint rabuni, Esayi. Amen.

Fol. 149v. Ստացաւղի սբ. և կենսաբեր աւետարանիս. սբ. և տիեզերալոյս րաբունապետին և ած.աբանս վարդապետին եսայայ և ծնողաց իւրոց. և աշխատաւողի սորա պաւղոսի և ծնաւղաց իւրոց. ողորմեայ քս. ի ատեկալի ատենին, ամէն։

Fol. 149v. Christ aie pitié au terrible tribunal du possesseur de ce saint et vivifiant évangile, le rabunapet saint et célèbre, le vardapet Esayi, qui professe la parole divine, et de ses parents et de Paughos qui a travaillé à ceci et de ses parents, amen.

Fol. 234. Զստացող (սբ.) աւետարանիս զսբ. և տիե-

Fol. 234. Mentionnez je vous prie, le possesseur

*գերալոյս րաբունապետն եսայի. յիշեսջիք ամենայն զարմիւք. աղ։*

Fol. 234v. *Զապիկար նկարագրօղս զԹորոս. որ յետոյ բազում աշխատեցաւ յիշեա ի տր. յս. քս.։*

Fol. 292v. *Ի Թուականութեան հայկազեանս տումարի չծզ. յաշխարհակալութե. ղանին խարբանտին ի Թագաւորութեն հայոց հեթմոյ՝ և վրաց դաւթի և ի հայրապետ. տր. գրիգորի. և յիշխանութե գաւառիս սիւնեաց երկուց հարազատաց և քաջ սպարապետաց հայոց բուրթելին և բուղտային՝ գրեցաւ սբ. աւետարանս ի յաշխարհն սիւնեաց ի վանս...*

Fol. 293. *Աղաչեմ զորպաւէր քահանայքդ զկատարաւղ մեղաքաւիչ սբ. պատարագի, և զընթերցաւղ սբ. աւետարանիս յիշեցէք ի սուրբ յաղաւթս ձեր զմեծ րաբունապետն եսայի. եւ զհարազատ աշակերտն զտիրացու. և զծնաւղսն նորա. որ ամենայնաժամ սրտիւ և սիրով սպասաւորեաց սորայ աւետարանիս նկարաւղին և գրաւղին. և դուք յիշեալ լիջ. ի քէ. այ. մերոյ աւրհնելոյն յաւիտեանս. ամէն։*

*Հովանաւ սբ. ստեփանոսի, որ է երկրորդ աթէնս և մայր ամենայն իմաստից. Բայց գրեցաւ սա հրամանաւ եւ արդեամբ մեծ վարդապետին դաւթի վայելումն անձին իւրոյ և յետ աւուրց յիշատակ իւրն հոգւոյ և իւրոց վարդապետաց եւ ծնաւղաց և ամենայն արեան մերձաւորաց և երախտաւորաց. զոր աղաչեմ յիշել անմոռաց՝ ի մաքրափայլ յաղաւթս ձեր զվերոյգրեալսդ և զիս զանարժան գրիչս պաւղոս, և դուք յիշեալ լիջիք ի քէ. այ. մերոյ որ է աւրհնեալ յաւիտեանս. ամէն։*

Fol. 294v. *Յամս Թուաբերութե. հոլովման ամանակի յաբեթեանս տումարի. չկը. նոր սկզբան ամի։ Ես սամաղար*[1] *նուաստ վարժապետաց եւ կրսեր բանասիրաց, մնացորդ և և աշակերտ սուրբ առնն այ. ներսես վարդապետի, հոգէզարդ և մտավարժ փիլիսոփայի և ըստ մաքրութեան վարուց կրաւնից գովելի և հռչակաւոր. ընծայեցի զսբ. աւետարանս նշխար բարեաց սորա...*

*Զոր դու ընկալեալ բարի մտաւք ով այրդ այ. և խառնեսցես ի յոգնահամբար զարդս ամենազեղս եկեղեցւոյն գանձուց մաւրդ լուսոյ սիոնի. ի վայելումն ձերումդ անձին և ի հըրճուանս բերկրութեան մանկանցդ աւազանի, և յիշատակ սուրբ շիրմաց ձեր և աղխիդ քո աւրհնելոյ՝ կարապետաց և այլոց։ Եւ ի պատճառս սորին յիշատակեսցես զանուն իմ տրուպ հանդերձ ծնողաւք և վարդապետաւք՝ ի զա[հանէք]*[2] *սրբոյ անձկութեան սրտիդ սենեկի. մինչ առաջ մատչիս զմեզ ի ձեռումդ սուրբ խորանի ած.ընկալի, հանդէպ սեղանոյդ արարչ՝ ընկալի՝ զիս և զիմն ամենայնս. և յամենայնի կեցցեն մեր անձինք ընդ քեզ որ* (fol. 295) *պէս և քոյդ ոգի միաւորեալ ընդ մեզ, յայժմուս և յանհրել ապառնայն. յորժամ բնութիւն մարդկային ի համայնից տրն. և ի գլխին քս. յաւ. գին երրեակ անձինն և մի աստուածութեան զանազան և զմիութեան չնաւորն երգեսցէք զաւրհնութիւնս։*

de ce saint évangile le saint rabunapet Esayi, avec toute sa parenté.

Fol. 234v. Mentionnez dans le Seigneur Jésus-Christ le mauvais peintre Thoros qui ensuite travailla beaucoup.

Fol. 292v. En l'an des Arméniens 756 (1307 ap. J. C.) lorsque régnait sur le monde le Khan Kharbant, sous le règne de Hethum en Arménie, et de Davith en Géorgie, sous le pontificat de Ter Grigor et pendant que gouvernaient dans la province de Siuniq les deux frères, les courageux généraux de l'Arménie, Burthel et Bughtay, fut écrit ce saint évangile dans le pays de Siuniq, au monastère de (le nom est gratté).

Fol. 293. Je vous prie saints prêtres, officiants de la sainte messe rédemptrice, et lecteurs de ce saint évangile, mentionnez dans vos saintes prières le grand rabunapet Esayi et son élève fidèle Tiratsu et ses parents, car de très bon cœur il servit l'enlumineur et le peintre de ce saint évangile, et que le Christ notre Dieu, béni à jamais, se souvienne de vous, amen.

Sous les auspices de Saint-Stéphanos, qui est la seconde Athènes et mère de toute sagesse, fut écrit ceci par l'ordre du grand vardapet Davith, qui en fit les frais, pour sa propre jouissance et, après sa mort, en souvenir de son âme et de ses maîtres et parents et tous les consanguins et redevables. Je vous prie de ne jamais oublier de rappeller dans vos saintes prières les sus-mentionnés et moi l'indigne scribe Paughos, et que le Christ notre Dieu qui est béni à jamais se souvienne de vous, amen.

Fol. 294v. En l'an 768 de l'ère de Japhet (1319 ap. J. C.), au début de l'année, moi Samaghar[1], le dernier des maîtres et le plus petit des érudits, élève et disciple du saint homme Nerses vardapet, philosophe savant, à l'âme noble, et qui pour la pureté de sa vie religieuse est célèbre et digne de louanges, j'ai offert ce saint évangile, en souvenir des bienfaits à...

Et toi, homme de Dieu, l'ayant reçu favorablement, tu l'ajouteras aux nombreux et superbes ornements des trésors de la sainte Église, pour ta propre jouissance et pour la joie des enfants et en souvenir de vos saints tombeaux et de ta famille bénie. Et à cause de cela, mentionne mon nom infime, ainsi que mes parents et mes maîtres...[2] en l'intimité de ton cœur; et lorsque vous serez au sanctuaire habité de Dieu, devant l'autel qui reçoit le créateur, pensez à moi et à tous les miens. Et que nos personnes vivent à jamais avec toi (fol. 295), comme si ton âme était réunie avec nous maintenant et dans l'avenir éternel, lorsque la nature humaine et le Christ, maître de tous et souverain, seront unis en trois personnes et une divinité pour chanter la gloire éternelle.

1. Ce mot *սամաղար* a été ajouté à la place d'un autre nom qui a été gratté.
2. Les lettres mises entre crochets, *հանէք*, ont été écrites plus tard à la place du mot qui a été gratté.



# APPENDICE VIII. ÉVANGILE N° 16

Fol. 2. *Ի Թագաւորութեն. ստեփաննոս Պաթորիյ բարեպաշտ Արքային, որ էր յազգաւ ընկռուզ, և հանդիպեցաւ յայսմ ամի 'ի քաղաքս իլով։ Եւ ի հայրութե տն. տր. Թադէոս կաթղիկոսին. կրկին ստացաւ զսբ. աւետարանս սէչովցի պր. տոնաւագն ած.սասէր տանուտէրն։ Եւ ետ զսա սբ. եկեղեցւոյ անուան սբ. ած.ածնին ննջմանն։ Յիշատ. իւր հոգւոյն և իւր ծնաւղացն առ ած. փոխեցե(ալ)ոց։ Հաւրն սարգսին և մաւրն ուլուխաթունին և իր կողակցուն սուլթանին և ամ. արեան մերձաւորաց. նաեւ կենդանի զաւակացն պր. պօխտանին, կուլաֆին և տովլաթին (և քրոջ բէրուզային և ճաշիկին, կուլաֆին, անային, աղբորսաց և ովանէսին և Թուլաղին)*[1] *զոր տր. ած. ընդ երկայն աւուրս պահեսցէ, ամէն։ Արդ ստացաւ զլուսաբուխ զսբ. աւետարանս ի Թվ. ռիէ փետր. ի։ Արդ՝ սրտի մտաւք յիշեցէք ի մաքուր աղօթս ձեր զպր. տոնաւագն և դուք յիշիլ լիցիք ի քէ. Ամէն։*

Fol. 2. Sous le règne d'Etienne Pathori, le pieux roi qui était de nationalité hongroise, et qui en cette année passa par la ville d'Ilov; et sous le pontificat du catholicos Ter Thatheos, Tonavag de Setchov, pieux chef de famille, reçut de nouveau cet évangile, et le donna à l'église appelée Dormition de la Sainte-Vierge, en souvenir de son âme et de ses parents décédés; son père Sargis et sa mère Ulukhathun, et de sa femme Sultan et de tous ses consanguins; ainsi que de ses enfants vivants Boktan, Kulaf, et Tovlath (et de sa sœur Beruza et Djachik, Kulaf, Anna, de ses frères Ohanes et Thulag)[1], que Dieu garde en longue vie, amen. Il reçut ce saint évangile source de lumière en l'an 1027 (1578 ap. J. C.), le 20 février. Mentionnez du fond du cœur en vos prières pures Tonavag et que le Christ se souvienne de vous, amen.

Fol. 17v. *Զմեղաւոր հոգս Գրիգոր և զծնաւղսն մեր որ զհամաբարբառս և զգլխահամարքս և զնախադրութիւնքս գրեցի. յիշեցէք ի բարին քս. զի և դուք ի նոյն յիշիք։ չձա.։*

Fol. 17v. Mentionnez dans le bon Christ l'infime pécheur, Grigor, et mes parents, qui écrivis les concordances, les numéros des chapitres et les préfaces, pour que vous soyez mentionnés aussi en lui. 781 (1332 ap. J. C.).

**Mémorial écrit en lettres d'or sous le frontispice.**

Fol. 18. *Ամենաւրհնեալ ած.ածին. Ընկալ ըղձանս ածայինս. Զաւետարանս քո միածնին. Ինձ յիշատակ և իմ ազգին։ Զի ես սարգիս յերեսս անկեալ, Զքեզ աղաչեմ զայս ուխտս ընկալ։ Ի տղայութեան իմ խոստացեալ, Եւ յոյժ սիրով իմ կատարեալ։ Զձեզ աղաչեմ սբ. ուխտիդ առաջնորդք, Թող սբ. աւետարանս յեկեղեցիդ մինչև ի սպառուած ժամանակի. և մի ոք իշխեսցէ հանել զսա յեկեղեցւոյդ, վաճառել կամ գրաւել կամ տալ այլ ումեք. և որ յանդգնի և հանէ մասն զյուդային առցէ ի քէ. այլ կացցէ սա ի սբ. նշխարհքն մինչև ի կատարած բարեխաւս մեզ ամէն։*

Fol. 18. Mère de Dieu bénie de tous, reçois ces paroles divines, l'évangile de ton fils unique, en souvenir de moi et des miens. Car moi, Sargis, prosterné, je te supplie reçois ce voeu promis en mon enfance et que j'accomplis de grand cœur. Je vous supplie, prélats de ce saint monastère, que ce saint évangile demeure en votre église jusqu'à la consommation des temps et que personne n'ait le pouvoir de l'enlever de cette église, de le vendre ou de le prendre en gage ou de le donner à quiconque, et si quelqu'un ose et l'enlève qu'il reçoive du Christ la part de Judas, et que (cet évangile) demeure parmi les saintes reliques jusqu'à la fin, et qu'il intercède pour nous, amen.

Fol. 19v. *Սբք. սրբոց անհասանելիդ, որ ծաղկեցար յազգըս մարդկան. և ըղշնորհս քո շրթան։ Հեղեր աւրհնեալդ յաւիտեան։ Ես ըստ իմում աղքատութե. զքոյս ընծայեմ քեզ սեփհականն. ընկալ զսա տր. զթութե։ Եւ յիս նայեա ողորմութե։ Եւ զծաղկաւղըս անպիտան, յաղաւթս ձեր արարէք արժան. Հանուր սեռիւք և ծնողք.։*

Fol. 19v. Saint des saints incompréhensible, toi qui fleuris pour la race humaine, et qui versas la grâce de ta lèvre, sois béni à jamais. Moi, en ma faiblesse, je t'offre ton propre bien, reçois-le seigneur de pitié, et considère-moi avec miséricorde. Et le mauvais enlumineur considérez-le digne de vos prières, en même temps que tous les siens.

Fol. 193v. *Զսարգիս անարժան քհ. զծաղկաւղ սբ. աւետ. եւ զծն. յ.։*

Fol. 193v. Mentionnez Sargis, prêtre indigne, enlumineur de ce saint évangile, et ses parents.

Fol. 387. *Փառք սբ. երրորդութեն, հաւր և որդւոյ և սբ. հոգւոյն։ Որք այ. սիրոյն հրով վառին միշտ՝ յած. խոկան. և յած.ային իրողութիւն. փութան բանիւ և իրաւք։ բանիւ՝ 'ի դաւանելն և յաղաւթելն։ և իրաւք՝ ի՛ վասնակ գործոյ՝ անձանձրոյթ։ նաեւ սիրեն արձան. և յիշատակ բարի՝*

Fol. 387. Gloire à la Sainte Trinité, au Père, au Fils et au Saint-Esprit. Ceux qui brûlent du feu de l'amour divin, qui pensent toujours à Dieu, et qui s'empressent vers les réalités divines, par la parole et par leurs œuvres; par la parole, dans la confession

1. Ces noms ont été ajoutés entre les lignes par celui qui a écrit le mémorial.

'ի փառս այ կանգնել. և այն՝ սիրով։ Որպէս երանելի քա-հանայս սարգիս. բոցով սիրոյն այ. կենդանախարակեալ. ստա-ցաւ զսուրբ աւետարանս. անձին՝ 'ի վայելս և յապագայն՝ յիշատակ իւր՝ և որոց ծնեալ զնա։ Արդ՝ որք հանդիպիք և աւգ-տիք՝ յիշեցէք 'ի բարին քս. զսարգիս և զծնաւղսն իւր, զմար-տիրոս. և զմամատիկին, որ բարւոք ծնան՝ և ուղղեցին. ուսու-ցին, եւ այ. աւանդեցին։ նաև զհամօրէն զարմն. զկենդանիս՝ և զմեռեալս։ Եւ որք յիշէք՝ սոսին մասւք յիշեսցէ և զձեզ որ-դին այ. յաւուրն զոր ոչ փոխանակէ գիշեր, և տացէ ձեզ որ յիշէք, և որոց յիշին՝ զանբաւ բարիսն։ Աղաչեմ և ես մեղա-ւորս Թորոս հռոմկլայեցի շարադրող սորին արժանի զա-նարժանս առնել. և յիշել յաղաւթս. զի մեծ յուսով անձն ունիմ խնամոցն այ. և այն՝ աղաւթիցն ձեր միջնորդելովք։ Եւ մանաւանդ 'ի սոսկալի և անարիւն զենմանն ատենի, յորում երկինք բանին. և հայր՝ հաշտի հոգին՝ իջանէ. և հա-ւատով անն ունողքն՝ նորոգին։ մի անգամ՝ կամ ասելի, որք-ափ մեղաւք ասացէք, տր. թող զանհզր նորա ըզմեղս։ Զի և զձերն թողցէ՝ և որոց ասեն ամէն, Գրեցաւ ի թու. ՉՁ։ ի թագաւորութեանն լեւոնի և ի հայրապետութեանն տր. յա-կոբայ՝ յերկնանմանդէտ անապատս դրազարկ, 'ի լաւ աւրինակէ տր. յիս. որում փառք յաւիտեանս, ամէն։ Ո՜հ զմեղաւք զա-տապարտեալ կազմաւղ՝ Սրբոյ աւետարանիս Գրիգոր և զծնաւղսն իմ և զամենայն ազգայինսն յիշեցէք 'ի քս. և ինքն զձեզ, որ է աւրհնեալ յաւիտեանս։

et dans les prières, par les œuvres, dans le labeur inlassable; ceux qui aiment aussi élever un monument et un bon souvenir à la gloire de Dieu et le font volontiers; comme le bienheureux prêtre Sargis, consumé par la flamme de l'amour divin, reçut ce saint évangile pour sa propre jouissance et, dans l'avenir, en souvenir de lui et de ceux qui lui donnèrent le jour. Or vous qui rencontrez ceci et en profitez, mentionnez dans le bon Christ Sargis et ses parents Martiros et Mamatikin qui lui donnèrent le jour dans le bien et l'élevèrent dans le droit chemin et lui enseignèrent Dieu; ainsi que toute sa famille, les vivants et les morts. Et vous tous qui le mentionnerez, que le Fils de Dieu se souvienne aussi de vous volontiers, en ce jour auquel la nuit ne succédera pas, et qu'il donne à vous, qui mentionnez, et à ceux que vous mentionnez, des biens sans mesure. Et moi, le pécheur Thoros de Hromkla qui ai composé ceci, je vous prie de considérer digne celui qui est indigne et de le mentionner dans vos prières, car j'aspire aux soins divins et j'espère (les recevoir) par l'intercession de vos prières. Et surtout en ce premier sacrifice terrible et pas sanglant, lorsque les cieux s'ouvrent, et le Père est réconcilié, et l'Esprit descend, et ceux qui espèrent avec foi sont renouvelés. Une fois, ou plus, dites en votre cœur: Seigneur, remets ses péchés sans limite, pour qu'il remette aussi les vôtres et de ceux qui disent Amen. Fut écrit en l'an 780 (1331 ap. J. C.). Sous le règne de Léon et sous le pontificat de Ter Hakob, au monastère de Drazark, semblable au ciel, (copié) d'un bon modèle par la grâce du Christ, auquel gloire à jamais, amen. Oh, mentionnez dans le Christ le relieur de ce saint évangile, moi, Grigor, accablé de péchés, et mes parents et toute ma famille et que le Christ qui est béni à jamais (se souvienne) de vous.

**La phrase suivante a été ajoutée en une écriture imitant celle du mémorial.**

Զոր Աւետարանս պարգեւեաց Յովհաննէս վրդ. Զօհրա-պեան Վ. Տ. Գրիգոր Հորպաս հոգաբարձու եկեղեցւոյն Հայոց 'ի Հոռոտէնգա։ Թվ. ռմլթ. յօգոստ. իա.,

Ce saint évangile fut offert à Hovhannes vardapet Zohrapian par Grigor Horpas, éphore de l'église arménienne de Horodenga, en 1239 (1790 ap. J. C.), le 21 août.

## APPENDICE IX. BIBLE N° 1508

Fol. 41. Զմեղաւոր հօգս յոհանէս զգրաւղս սբ. տառիս և զծնաւղսն իմ. և զեղբարս իմ զսմբատն և զվասիլ և զա-զգատոհմս իմ. յիշեցէք ո՜վ սուրբ ընթերցաւղք և տեսաւղք և տր. զձեզ յիշէ։ և անուն մի քերէք զի չար սովորութի. է, և թէ արժանի էք գրեցէք և զձեր անունդ. յայլում տեղւոջ։

Fol. 41. Mentionnez l'infime pécheur Hohanes, le scribe de cette sainte parole et mes parents et mes frères, Smbat et Vasil, et toute ma parenté, ô vous saints lecteurs et spectateurs, et que le Seigneur se souvienne de vous. Et ne grattez pas le nom car c'est une mauvaise habitude, et si vous êtes dignes écrivez aussi votre nom ailleurs.

Fol. 110. Զներկեալս մեղաւք զյոհաննէս սբ. մատենիս ստացաւղ յիշեցէք աղաւթիւք ի տր. ով սբ. ընթերցաւղք և լսաւղք և տր. զձեզ յիշէ ի բարի։

Fol. 110. Ô vous saints lecteurs et auditeurs, mentionnez dans vos prières au Seigneur, Hohanes, couvert de péchés, possesseur de ce saint manuscrit, et que le Seigneur se souvienne de vous en bien.



Fol. 203. Զբազմամեղ թշուառ անձն մեղաւք ներկեալ ոգւոյս յո՜՛հի որ ստացաւ զսբ. մատեանս։ Աղաչեմ զհանդիպողսդ. յիշել զիս և զծն. իմ.

Fol. 203. Je vous prie, vous qui rencontrerez ceci, de me mentionner ainsi que mes parents, moi le très malheureux et grand pécheur Hohanes qui reçus ce saint manuscrit.

Fol. 278v. Զած.ային սիրոյ հրոյն բոցակիզեալ անձինք, զծերացելոցդ իմաստիւք և հասակաւ և զմանկագունիցդ զաւ-րեղաց յիրս և ի բանս որ այ. է հաճելի, զսբ. զարշապարացդ յամենայն զաւրութենէ մեղաւորս յոհ. և ոչ արժանիս յիշա-տակի. սբ. սիրով և հաստատ յուսով բռնեմ հարկեալ կախիմ զգուշաւք և աղերսիւ թաւալիմ առաջի. ներեցէք աղաչեմ. և վճ. իմ նուէր տուք այ. զաղաւթս ձեր և մեղաց իմոց թո-ղութի. խնդրեցէք այլ և ծնողացն իմոց և եղբարց. և ողոր-մածն ած. զձերն թողցէ սխալանս.

Fol. 278v. Êtres embrasés du feu de l'amour divin, vous qui êtes vieux par la sagesse et par l'âge, et qui depuis votre enfance vous êtes fortifiés dans les œuvres et les paroles qui sont agréables à Dieu, moi Hohanes, pécheur, indigne de mention, de toute ma force, avec un saint amour et un ferme espoir, je saisis vos pieds, je m'y accroche et je me prosterne devant vous en suppliant. Pardonnez je vous prie. Et offrez vos prières à Dieu en mon intention et demandez le pardon de mes péchés ainsi que de ceux de mes parents et de mes frères et que le Dieu miséricordieux pardonne les vôtres.

Fol. 301v. Զվաղնջուց ի մահու չափ գլորեալ ի մեղս և որ զեռ եւս 'ի նոյն չարաւահոտ բազմախոխոյթ վէրս պառե-կեալ նստիմ։ Զյոհաննէս որ խարխալս եմ մտաց խղճիւ, որ ի չար ժամու անխիմաստ անձամբ. պակաս ի գրչութե. արուես-տէ. ձե. ստոյգ աւրինակացս ստացայ զսա առ ի յիշատակ ինձ և ծնաւղացն իմոց և հարազատացն սմբատայ և վասիլ և որ զկնի մեր արժանի լինիցին ժառանգել զած.աշունչ սասս՝ յիշեցէք ի տր.

Fol. 301v. Moi qui depuis longtemps me trouve dans les péchés mortels et qui continue à être dans des plaies purulentes, moi Hohanes qui me consume de remords, et qui en un mauvais temps, être insensé, ignorant dans l'art de la calligraphie, reçus ceci comme d'un modèle sûr, en souvenir de moi et de mes parents, et de mes fils Smbat et Vasil, et ceux qui après nous seront dignes d'hériter cette parole de souffle divin; mentionnez-nous dans le Seigneur.

Fol. 312v. Զամենամեղս յոհաննէս ստացաւղս ած.աշունչ տառիս աշխատանաւք և գրչութբ. իմոյ ձեռին, և այս զի պակաս եմ յարուեստ գրչութե. այլ սիրելի որ ի սա զիս ես ինձէն մոռացայ. ոչ վս. մարմնական ինչ շահից, այլ միայն զի ի հանդիպողացդ վայելից յաղաւթս, աղաչեմ վս. սիրոյն այ. յիշեցէք ի տր. թողուլ զանհզր յանցանս իմ. նաև զծնաւղսն իմ. զհայրն իմ զյովաննէս երէց և զպարկեշտ մայրն իմ զմա-մախաթունն և զերկու եղբայրն իմ զսմբատ և ըզվասիլ. և տր. ձեզ տացէ բարիս։

Fol. 312v. Le très grand pécheur Hohanes, qui possédai cette Bible par le travail et l'écriture de ma main, car je suis inhabile dans l'art de la calligraphie mais l'aime, et en ceci j'ai oublié ma propre personne; (je l'écrivis) non pour un gain matériel quelconque, mais seulement pour être digne de vos prières, vous qui rencontrerez ceci; je vous prie, pour l'amour de Dieu, demandez au Seigneur de pardonner mes fautes sans limite, ainsi que ceux de mes parents, mon père le prêtre Hohanes et ma mère l'honnête Mamakhathun, et de mes deux frères Smbat et Vasil et que le Seigneur vous accorde le bien.

Fol. 335. Զկարաւտս ողորմութե. զյոհաննէս ստացաւղ ած.աշունչ տառիս իմոյ՝ ձեռքն աշխատութբ. յիշման 'ի բարի արժանի արարէք նաև զծնաւղս իմ և զեղբարս իմ. և տր. զձեզ արժանաւոր բարեաց արասցէ։ Ով եղբարք թէ 'ի մեղա-ւոր գրողիս աշխատանքս՝ որ խեղաթիւրէ և անարուեստ, մարդ-կաբար նայիք՝ սոսա վա՜յ է զիս ի լեզուէդ ձեր։ Այլ ներեցէք և տր. ձեզ։ ամէն։

Fol. 335. Moi, Hohanes, qui ai besoin de miséricorde, possesseur de cette Bible par le travail de ma main, rendez-moi digne d'être mentionné en bien, ainsi que mes parents et mes frères, et que le Seigneur vous rende dignes de bienfaits. Ô mes frères, si vous considérez sans indulgence ce travail du scribe pécheur, (travail) déformé et sans art, alors malheur à moi à cause de vos paroles. Pardonnez plutôt et que Dieu vous pardonne. Amen.

Fol. 351v. Զկարաւտս ողորմելոյ, կոտտամահ 'ի մեղաց լցեալս՝ զյոհաննէս յարդար գործոց նուաղեալս՝ զսուրբ մար-գարէիցս՝ մեղսաշաղախ անձին ստացաւղս. յիշեցէք գ. տր. ողորմայիւ և մի հայր մեր յերկինս, և տր. ձեզ տայ, անթիւ բարի։ ՉԿԸ.

Fol. 351v. Moi qui ai besoin de miséricorde, Hohanes, rempli de péchés mortels, vaincu par les actions justes, moi qui reçus en ma personne pétrie de péchés les saints prophètes, mentionnez-moi avec trois *miserere* et un *Pater* et que le Seigneur vous donne des bienfaits sans mesure. 768 (1319 ap. J. C.).

Fol. 379v. Զմեղաւոր ծառայս քի. այ. յոհանէս յիշե-ցէք ի մեղաց թողութի. եւ որք լուսաւորիք 'ի սուրբ մար-գարէիցս յած.աշունչ տառէս զինչ և իցէ ի պատճառս հան-դիպման. աղաչեմ սրտի մտաւք այլ և արտասուաւք միով առ. ողորմի արժանի զանարժանս արարէք. և տրն. փառաց ձեզ տացէ յողորմութենէ իւրմէ։ ՉԿԸ.

Fol. 379v. Mentionnez le serviteur du Christ Dieu, le pécheur Hohanes, pour le pardon de ses péchés. Et vous qui serez éclairés par les paroles d'inspiration divine des saints prophètes, quelle que soit la cause de cette rencontre, je vous supplie de tout cœur et avec des larmes, considérez digne d'un *miserere*, moi

Fol. 388v. Ո՛վ եղբարք որ զահաւոր և զսոսկալին լսէք զմարգարէին բան՝ զմեղաւորս յոհանէս յիշեցէք 'ի մեղաց թողութի. և որ զձեզ յիշէ. Ձկը.

Fol. 411. Փառք սբ. երրորդութեան. յաւիտեանս յաւիտենից. Ես մեղաւորս յոհանէս, ըստ կարի զփափագս իմ լցի յանձն ելանելովս. և այս եղև նորին աջ. զի յանարժանէս թե-րեւս արժանաւոր այս գործ եղև յանձինս. և զայս ոչ առեալ զէն. զեղապանծն շարագրութեան. այլ զէն. առնիւ աւրինակիս զոր սուրբ և երանեալ վարդապետին գէորգեա ձեռացն շարա-գրեալ էին. աղաչեմ զժառանգաւղսդ. եւս և զհանդիպաւղսդ. ներեցէք սխալմանս 'ի սա և սիրով ուղղեցէք. և զիս զոր-ողորմելի արժանի արարէք ողորմելի գրիչս յոհ. և զծն. իմ և զեղբ. Աւարտի սա՝ 'ի մայիս ի ժ. եւ ի ե. ն.

Fol. 417. Զաղորմելի գրիչս յոհանէս յիշեսջիք ի տր. ով եղբարք.

Fol. 443. Որք ընթեռնոյք զսա ի յարկի. կամ ի յան-կեան սուրբ տաճարի. քահանայիցդ որպէս զԱհրոնի. Փուք նմանեալ ահարոնի. Զսարգ աղքատ մեղաւք ի լի. Աստուծած վասն ան բանի. Վասն իմ մեղացն որ գործեցի. Թէ զոր թողութ թողեալ լիցի. Եւ ձեր բանիւդ ընդունիցի. Եւ զհան-գուցեալ հայրն իմ զգրիգոր քհ. և զծն. իմ և զա. ազգայինսն իմ և զորդին իմ զգրիգոր երկար աւուրս լինել յիշեցէք. Որ ոսկով և ծաղկով զարդարեցի զսբ. ած աշունչս և որ յիշէ և սրտի մտաւք մեղաց թողութի. խնդրէ նմա քս. ած. որ ա-ռատն է ի տուրս ողորմութի. ընդ միոյն հ. ապաւորիչ պար-գեւեսցէ և ձեզ և մեզ առ հասարակ ամէն, ամէն և ս. ամէն.

Fol. 456v. Աւրհնութիւն որ կարդայ՝ զովութիւն որ լսէ. փառք տուողին և յիշատակ գրչին։ ամէն.

Fol. 482. Զմեղաւորս յոհանէս և զծնաւղսն իմ և զեղ-բարս յիշեցէք ի մեղաց թողութի ած.առէք ընթերցաւղք, և մի մեղադրէք զի այսչափ էր կար իմ. չկը.

Fol. 490. Զմեղաւոր հողս յոհաննէս և զծնաւղսն իմ և զեղբարսն իմ և զա. ազգատոհմսն իմ յիշեցէք 'ի մեղաց թո-ղութի. Եւ ած. զձերն թողցէ.

Fol. 497v. Պատուեալք յած. և ի քս. եղբարք սուրբք, որք յիշէլ և թէ պատճառս հանդիպիք սբ. այս գրոցս, զմե-ղաւորս յոհանէս որ շատ աշխատութբ. ստացայ զսա, յիշե-ցէք առ ողորմածն ած. նաև զծնաւղսն իմ և զեղբարս. և սրտի մտաւք թողութի խնդրեցէք, եւ տր. զձերն թողցէ. և ա-նուն կամ գիր մի քերէք զի չար սովորութի է. այլ թէ ար-ժանի իցէ գրեսցէ զիւր անունն յայլում տեղւոջ.

indigne, et que le Seigneur de gloire vous donne de sa miséricorde. 768 (1319 ap. J. C.).

Fol. 388v. Ô mes frères qui entendez la parole terrible et pleine d'épouvante du prophète, mentionnez le pécheur Hohanes pour le pardon de ses péchés et que Dieu se souvienne de vous. 768 (1319 ap. J. C.).

Fol. 411. Gloire à la Sainte Trinité dans les siècles des siècles. Moi, le pécheur Hohanes, j'ai comblé mon désir dans la mesure de mes moyens, en terminant (ceci). Et ceci fut fait par la grâce divine, car de mon indignité sortit cette œuvre, peut-être digne, et je ne dis pas cela à cause de la belle écriture, mais à cause du noble modèle qui était écrit de la main du saint et bienheureux vardapet Georg. Je vous supplie, vous qui hériterez ceci ou qui le rencontrerez, excusez les erreurs qui s'y trouvent et corrigez-les de bon cœur et considérez digne d'un *miserere* le pitoyable scribe Hohanes et mes parents et mes frères. (A l'encre rouge) Ceci fut terminé le 15 mai.

Fol. 417. Ô mes frères, mentionnez dans le Seigneur le pitoyable scribe Hohanes.

Fol. 443. Vous qui lisez ceci chez vous, ou dans un coin du saint temple, vous prêtres de cette sainte troupe, qui ressemblez à Aaron; moi Sargis, plein de péchés, à cause des péchés que j'ai commis, j'aspire à cette parole divine: que ce que vous pardonnez soit pardonné et qu'il soit effacé par vos paroles. Et feu mon père, le prêtre Grigor, et mes parents et toute ma famille, et mon fils Grigor qu'ils demeurent de longs jours sur terre. J'ai orné avec de l'or et des fleurs cette sainte Bible et celui qui me mentionne et demande le pardon des péchés du fond du cœur, que le Christ Dieu, qui est généreux dans sa miséricorde, offre le centuple pour un à vous et à nous en général. Amen, amen et mille amen.

Fol. 456v. Bénédiction à celui qui lit, louanges à celui qui entend, gloire à celui qui donne et souvenir à moi, le scribe. Amen.

Fol. 482. Pieux lecteurs, demandez le pardon des péchés du pécheur Hohanes et ceux de mes parents et de mes frères et ne me blamez pas, car c'est tout ce que je pouvais faire. 768 (1319 ap. J. C.).

Fol. 490. Mentionnez le pécheur, le mortel Hohanes et mes parents et mes frères et toute ma famille et demandez le pardon des péchés et que Dieu vous pardonne les vôtres.

Fol. 497v. Vous qui êtes honorés de Dieu, et mes saints frères dans le Christ, si pour une raison quelconque vous rencontrez ces saints écrits, mentionnez dans le Dieu miséricordieux le pécheur Hohanes, car j'obtins ceci en travaillant beaucoup, et mentionnez aussi mes parents et mes frères et demandez pardon du fond du cœur, et que Dieu pardonne les vôtres, et ne grattez pas de nom ou de lettre car c'est une mauvaise habitude mais que celui qui est digne, écrive son nom ailleurs.

# INDEX GÉNÉRAL

---

# INDEX ICONOGRAPHIQUE[1]

## I. THÈMES RELIGIEUX



1. Nous renvoyons aux reproductions seulement pour les thèmes religieux. Pour ce qui est des motifs ornementaux le nombre de renvois aux planches aurait été trop grand pour être de quelque utilité pratique. Nous nous contentons d'indiquer les grandes divisions telles que tables des canons, têtes de chapitres.

## II. MOTIFS DÉCORATIFS ET THÈMES PROFANES

---

# TABLE DES MATIÈRES

# TABLE DES MATIÈRES




# ADDITIONS ET CORRECTIONS

P. 3, l. 12, 27 et 31. *Au lieu de* : Honentz, *lire* : Honents.
P. 3, l. 21. *Au lieu de* : khatchgar, *lire* : khatchqars.
P. 4, l. 16. *Au lieu de* : renforme, *lire* : renferme.
P. 6, l. 8. *Au lieu de* : 1232, *lire* : 1230.
P. 7, l. 34. *Au lieu de* : hygouménat, *lire* : higouménat.
P. 9, n. 3. *Au lieu de* : MK XIII.1, *lire* : MA XIII, 1.
P. 14, n. 4. *Ajouter* : Les ornements marginaux de l'évangile de Baltimore n° 537, de l'an 966, sont de la même date que le texte.
P. 16, l. 7. *Au lieu de* : Ella, *lire* : Elle.
P. 16, l. 21. *Au lieu de* : fol. 274, *lire* : fol. 275.
P. 24, n. 7. *Ajouter* : Voir aussi A. Sakisian, *Tissus royaux arméniens des X[e], XI[e] et XIII[e] siècles*, dans *Syria*, 1935, p. 291-296.
P. 25, n. 2. *Au lieu de* : M. Alison Smith, *lire* : M. Alison Frantz.
P. 26, n. 2. *Au lieu de* : A. Cresswell, *lire* : A. Creswell. *Au lieu de* : M. A. Smith, *lire* : M. A. Frantz.
P. 27, l. 4. *Au lieu de* : Khatchqar, *lire* : khatchqar.
P. 32, n. 2. *Au lieu de* : n[os] 1914 et 1925, *lire* : n° 1924.
P. 33, n. 6. *Au lieu de* : Righlands, *lire* : Rylands.
P. 34, l. 2. *Au lieu de* : évangéliaire, *lire* : manuscrit.
P. 34, l. 23. *Au lieu de* : becquetant, *lire* : becquètent.
P. 35, l. 9 *Au lieu de* : Coislin 195, *lire* : Coislin 193.
P. 35, n. 2, 5, 7. *Au lieu de* : M. Alison Smith, *lire* : M. Alison Frantz.
P. 37, l. 41. *Au lieu de* : 981, *lire*, 961.
P. 38, l. 38. *Au lieu de* : 302v, *lire* : 303 a.v.
P. 38, l. 39. *Au lieu de* : 303, *lire* : 303b.
P. 38, l. 41. *Au lieu de* : 391, *lire* : 390v.
P. 41, l. 28 et 31 ; P. 42, l. 15 ; P. 43, l. 36. *Au lieu de* : Targmantchats, *lire* : Thargmantchats.
P. 42, l. 28-29. *Au lieu de* : On les retrouve au dixième siècle... à plusieurs reprises, *lire* : On les retrouve vers le huitième siècle dans la grotte du Pantocrator au Latmos et, plus tard, à plusieurs reprises.
P. 50, l. 17 et pages suivantes. *Au lieu de* : Costandin, *lire* : Kostandin.
P. 50, l. 32 ; P. 51, l. 6, n. 1 et 3. *Au lieu de* : Alishan, *lire* : Alichan.
P. 57, n. 1. *Au lieu de* : Laur. 156, *lire* : Laur. I 6.
P. 62, l. 24. *Au lieu de* : croisés, *lire* : Croisés.
P. 86, l. 17. *Au lieu de* : Léon, *lire* : Hethum.
P. 87, l. 10. *Au lieu de* : Erzenka, *lire* : Erznka.
P. 88, l. 11. *Au lieu de* : 85v, *lire* : 84v.
P. 88, l. 12. *Au lieu de* : 86 à 136 v, *lire* : 85 à 134 v.
P. 88, l. 13. *Au lieu de* : 137, *lire* : 135.
P. 88, l. 14. *Au lieu de* : 6 et 7, *lire* : 7 et 8.
P. 88, l. 16. *Au lieu de* : 249, *lire* : 249v.
P. 88, l. 25. *Au lieu de* : 150, *lire* : 158.
P. 90, l. 7. *Au lieu de* : 760, *lire* : 620.
P. 90, n. 1. *Supprimer et lire à la place* : Ce manuscrit, non daté, est une œuvre cilicienne du XIII[e] siècle.
P. 93, l. 33. *Au lieu de* : ets, *lire* : est.
P. 94, n. 1. *Ajouter* : Plusieurs miniatures ont été reproduites dans le numéro spécial de la revue *Pazmaveb*, sept-déc. 1935, fig. 17-21.
P. 95, n. 1. *Au lieu de* : 359, *lire* : 539.
P. 104, avant-dernière ligne. *Au lieu de* : l'angle inscrit, *lire* : l'arc inscrit.
P. 105, l. 41. *Au lieu de* : le motifs, *lire* : les motifs.
P. 106, n. 4. *Au lieu de* : Die Bilderkreis, *lire* : Der Bilderkreis.
P. 111, n. 7, l. 3. *Au lieu de* : originaire oe, *lire* : originaire de.
P. 113, l. 4. *Au lieu de* : 294, *lire* : 294v
P. 114, l. 16. *Au lieu de* : indéfini, *lire* : indéfinie.
P. 122, n. 3. *Au lieu de* : Die Bilderkreis, *lire* : Der Bilderkreis.
P. 124, n. 2. *Au lieu de* : 1262, *lire* : 1263.
P. 129, n. 1. *Au lieu de* : Les portes de, *lire* : Les portes et.
P. 130, l. 31. *Au lieu de* : emmaillotté, *lire* : emmailloté.
P. 133, l. 4. *Au lieu de* : skyte, *lire* : skite.
P. 139, l. 13. *Au lieu de* : il est probale, *lire* : il est probable.
P. 144, l. 11. *Au lieu de* : (fol. 1), *lire* : (fol. 2).
P. 150, l. 21-23. *Au lieu de* : Dans l'évangile n° 740 .... l'évangile précédent, *lire* : Dans un évangéliaire du XIII[e] siècle, le n° 620 de la Bibliothèque Pierpont Morgan.
P. 150, n. 2. *Supprimer.*
P. 155, l. 35. *Au lieu de* : Hethoum, *lire* : Hethum.
P. 156, l. 38. *Au lieu de* : par figurés, *lire* : pas figurés.
P. 158, l. 1[illegible]. *Au lieu de* : Athenes, *lire* : Athènes.
P. 160, l. 15, 18. *Au lieu de* : l'hygoumène, *lire* : l'higoumène.
P. 189, *Après* : New York, Pierpont Morgan Library, *ajouter* : N° 620, évangile arménien du XIII[e] siècle, 90-150.